

APR 29 1986



Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Altkien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. I.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung Alt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1909.

Katholische Kirchenkunst und
moderne Kunst.Einzelfragen¹⁾.

Von Prof. Dr. Ludwig Baur, Tübingen.

Motto: „Das Haus, das ich bauen will, ist groß; denn groß ist unser Gott über alle Götter. Wer ist imstande, ihm ein würdiges Haus zu bauen?“
(11 Chr. 2, 5 f.)

I. Architektur.

Wer aufmerksam die modernen Großstädte durchwandert, stößt alsbald auf einen ganz neuen Typus im profanen Bauwesen, der sehr erheblich absteht gegen die Bauwerke, die bis vor 20 oder 30 Jahren entstanden waren. — Das Privathaus, die Villa, die neu errichteten Krankenhäuser, z. B. in München, dann Schulen und allernuestens die großen Warenhäuser (z. B. Wertheim, Berlin) zeigen eine neue Auffassung, die stark von England her sich beeinflusst zeigt. — Aber auch in den Monumentalbauten ist anderes an Stelle der bisher üblichen Konstruktionsweisen getreten. Ruhn²⁾ charakterisiert die Sachlage dahin: „Nachdem man die historischen Stile „durchschmaruzt“, folgte gleichfalls die Abneigung gegen alle Stile. Die Ästhetik, die philosophische Kunstwissenschaft, welche von Stilen redet, wurde mit Spott und Hohn übergossen — oft genug von solchen, die auf allen Blättern dickleibiger Bücher auf eigene Faust neue kunstwissenschaft-

liche Dogmen aufstellten. Die neue monumentale Moderne machte sich sofort die moderne Dekoration im Kunstgewerbe zu eigen und verfolgte zwei Hauptrichtungen: Die einen führen den Bau im strengsten Anschluß an Zweck und Stoff einfach und schlicht, mit nüchterner Sachlichkeit aus. Die andern verbannen nicht alle Anklänge an die geschichtlichen Stile, machen sich aber um Stileinheit und Stilrichtigkeit keine Sorge. Der Baukünstler verfügt über die Stilformen mit voller Freiheit; er baut „gotisch“, ohne sich um Weiterbildungen in konsequenter Abfolge, ohne sich vollends um Nachbildungen zu kümmern; er behandelt die Formen nach subjektivem Ermessen, nimmt fremde Motive dazu, wenn sie sich harmonisch anfügen, entlehnt vorab bei dem modernen Dekorationsystem Motive, Formen und Farben. Diese Moderne in der hohen Architektur ist die Herrschaft des künstlerischen Motivs, das sich über Stilregel und Stileinheit hinwegsetzt.“

Der Wandel ist indes nicht nur aus dem psychologischen Motiv des Ueberdrußes an den „durchschmaruzten“ alten Stilen herzuleiten, sondern vor allem auch aus dem Wechsel in den architektonischen Mitteln, Materialien und Techniken. Das Eisen, Beton, Backstein u. s. f. haben Umwälzungen mannigfacher Art im Bauwesen hervorgerufen, über die wir nachher noch im einzelnen klar zu werden suchen müssen.

Wer dann weiter die neuere Literatur über „Kirche und moderne Baukunst“, die besonders auf protestantischer

¹⁾ Vgl. „Archiv für Christliche Kunst“ XXVI (1908) I ff., 16 ff., 28 ff.

²⁾ Kunstgeschichte, I. Bd., S. 1035 f.

Seite stark angewachsen ist¹⁾, einigermaßen verfolgt hat, der wird auch öfter der bald mehr, bald minder energisch ausgesprochenen Forderung begegnet sein, daß auch die kirchliche Baukunst diesem modernen Zuge folgen und an Stelle der bisher üblichen sogenannten Stile oder Bauweisen etwas anderes, Neues setzen müsse. So sagt einer der zweifellos bedeutendsten Architekten der Neuzeit, Otto Wagner in Wien²⁾: „Die Wahrnehmung, daß manche architektonische Aufgabe, z. B. der Kirchenbau, heute die gleiche zu sein scheint wie vor Jahrhunderten, während andere Aufgaben neuesten Datums sind, hat große Früchte gezeitigt. So kommt es, daß Laien und leider auch viele Architekten der Anschauung sind, daß beispielsweise ein Parlament griechisch, ein Telegraphenamt oder eine Telephonzentrale aber nicht gotisch gebaut werden könne, während sie eine Kirche direkt in letzterem Stil verlangen. Sie vergessen alle hierbei nur eines, nämlich daß die Menschen, welche diese Gebäude frequentieren, alle gleich modern sind und daß es weder Sitte ist, mit nackten Beinen im antiken Triumphwagen am Parlament vorzufahren, noch mit geschligtem Wamse sich der Kirche oder einem Rathause zu nähern.“ Und: „Der Architekt kann in die volle Schatzkammer der Ueberlieferung greifen. Von einem Kopieren des Gewählten kann aber keine Rede sein, sondern er muß es durch Neugestalten uns und dem Zwecke anpassen oder aus der Wirkung der bestehenden Vorbilder die von ihm beabsichtigte Wirkung herausfinden³⁾.“

Angesichts solcher Forderungen müssen wir umsomehr zu einem Urtheil in dem Streit der Meinungen zu kommen suchen, als Strzygowski in seinem Werke „Die bildende Kunst der Gegenwart“ (S. 23), wenn auch vielleicht etwas zu stark und übertreibend, bemerkt: „Ein Gotteshaus in einer zügellos individuellen Manier erbaut, entzieht der Kirche mehr von ihrem Boden, als Hädels Belträtzel.“

Es mag zur Klärung des folgenden dienen, wenn wir wiederum zu allererst die Basis festzustellen versuchen, die den Grund für die weitere Untersuchung abgeben muß.

1. Man darf es als eine allgemein zugestandene Tatsache bezeichnen, daß die Kirche autoritativ weder die eine oder die andere Stilart anbefiehlt oder auch nur bevorzugt. Selbst das Provinzialkonzil zu Prag vom Jahre 1860, unseres Wissens das einzige, das sich mit dieser Frage beschäftigte, gab nur die allgemeine Direktive: Kreuzform der Kirche! und „die Bischöfe . . . sollen darauf achten, daß nicht eine Bauform sich einschleiche, die dem Geiste der katholischen Religion zuwider ist und daß die Ausschmückung des Gotteshauses nicht durch die unheiligen Erfindungen von unerfahrenen und gewissenlosen Künstlern verunziert werde“. — Von dieser Seite aus steht also einer etwaigen Neubildung in den architektonischen Formen nicht das mindeste im Wege. — Es ist ein sehr weitgehender Kreis, der vom jüdischen Obergemach oder dem privaten Saal des römischen Hauses zur Basilika, zum romanischen Münster, zum gotischen Dom, zur Renaissance führt. Warum sollte er nicht umfangreich genug sein, um auch für einen Stil der Zukunft — wenn es einen solchen gibt oder geben wird, Platz zu haben.

Und doch bleibt das Wort Strzygowskis in der Hauptsache zu Recht bestehen. Der Kirchenbau muß von einem bestimmten Geiste getragen sein. Wenn in der neueren protestantischen Literatur die Forderung des protestantischen Charakters des Kirchengebäudes erhoben wird, so entspricht dies ganz und gar der Sache. „Ein evangelischer Kirchenbau soll ein Gebäude sein,“ sagt Joh. Ficker, „das vor allem die evangelische Anschauung zum Ausdruck bringt durch die Einheitlichkeit des gottesdienstlichen Raumes¹⁾.“

Ein katholischer Kirchenbau wird in der Anlage, in der Ausstattung, in der Ausschmückung katholischen Charakter an sich tragen müssen. — Das wird sich geltend

¹⁾ Die wichtigste Literatur bei Gurlitt, Kirchen, S. 81, Anm. 55.

²⁾ Otto Wagner, Moderne Architektur, 3. A., Wien 1902, S. 59.

³⁾ Ebendaf. S. 66.

¹⁾ Joh. Ficker, Evangelischer Kirchenbau, Leipzig 1905, S. 6.

machen nicht nur in der entsprechenden Auswahl der Bilder, sondern in viel intimerer Weise in der ganzen Raumstimmung, in der Beleuchtung und in hundert andern Dingen, die man nicht definieren und als bestimmte Forderung erheben kann, aber deren Fehlen sich sofort für jeden feiner Empfindenden geltend macht. — Gurlitt schreibt in seinem neuen Werke „Kirchen“, Stuttgart (Kröner) 1906, S. 42: „Wenn der Wunsch laut wird, man solle einer lutherischen oder katholischen Kirche ansehen, daß sie dem betreffenden Bekenntnis als Stätte der Anbetung dienen, so geschieht dies nicht im Wunsch, Zwiespältigkeiten zur Schau zu stellen: Es ist nicht Haß gegen die Kleiderschränke oder Waffenschränke, wenn ich an meinen Tischler die Anforderung stelle, mein Bücherschrank solle als solcher kennbar gemacht werden und anders aussehen als eben mein Kleiderschrank. Daß jedem Ding sein künstlerisches Recht werde, ist eine gewiß berechnete und für unsere Zeit besonders bezeichnende Forderung. Und das Recht besteht eben darin, daß es als Ganzes und in jedem seiner Teile deutlich als das erkannt werde, was es ist. Je mehr dies gelingt, desto höher wird es an künstlerischem Wert steigen.“

Das katholische Kirchengebäude ist vor allem Gotteshaus, tabernaculum Dei cum hominibus, das protestantische ist Gemeinde- und Versammlungshaus, in welchem eine Gliederung nach Klerus und Laien keine Berechtigung hat und ein eigener Altarraum nicht motiviert erscheint. — Das katholische Gotteshaus ist Opfer- und Gebetsstätte und Stätte der Lehrverkündigung zugleich. — Ein Architekt, eine neue Bauweise, die allen diesen Momenten nicht in gebührender Weise Rechnung trügen, wären nicht an ihrem Platze. Das Gotteshaus muß aus der Masse der profanen Häuserbauten heraustreten und durch Material, durch Form und Gestalt seine höhere Zweckmäßigkeit verraten: Wo man in der Forderung, daß die Kirchenbauten sich der Umgebung anzupassen haben, so weit geht, daß man der Kirche den nüchternen, profanen Charakter eines Bürger- oder Bauernhauses gibt, ent-

spricht sie nicht der Idee vom katholischen Gotteshaus.

Für diese kommt nun zunächst einmal in Betracht die Symbolik. Hat die Kirche auch keine Detailgesetze für die Kirchenarchitektur erlassen, so hat sie doch eine seit den ersten christlichen Jahrhunderten festgehaltene und durch die lange Reihe von Jahrhunderten vertiefte, durch ihre Weihegebete geheiligte Symbolik des Kirchengebäudes geschaffen, welche ihre tiefe Auffassung vom katholischen Gotteshause und seinen Beziehungen zum Glaubens- und Gebetsleben der Christen bekundet. In seinem recht lesenswerten Buche „Die Symbolik des Kirchengebäudes“ (Freiburg 1902) nennt Dr. J. Sauer als symbolische Auffassungen des Kirchengebäudes in der patristischen und mittelalterlichen Zeit: Die materielle Kirche ist durchaus ein Abbild der großen geistigen Kirche. Dieser Gedanke läßt sich nicht nur bis in die älteste Zeit hinauf verfolgen, sondern beachtenswert ist auch die von Sauer eigens hervorgehobene Tatsache, daß „bei diesem Wechselverhältnis stets die geistige Kirche der zuerst zur Symbolik drängende und an das Gotteshaus von diesen neugeschaffenen Attributen abgebende Begriff ist“ (S. 100). Das ist nun insbesondere dadurch für die Ausgestaltung des Kirchenbaues von Wert, daß die hierarchische Gliederung der Kirche in Klerus und Laientum und ihre entsprechend verschiedene Anteilnahme an der Liturgie auch im Kirchenbau selbst, in der deutlichen Unterscheidung eines Chorraumes und eines Schiffes zum Ausdruck kommen. Ein Kirchenbau, der auf diese bauliche Scheidung keine Rücksicht nähme, könnte nicht als katholischer Kirchenbau bezeichnet und höchstens als allerprimitivster Notbau angesehen werden. Freilich ist damit nicht gesagt, daß der Chor einer kleinen Landkirche mit nur einem einzigen Geistlichen die Dimensionen des Chores einer Kathedrale haben müßte. Aber die Scheidung des Kultraumes mit dem Altar und dem tremendum mysterium von dem Raum der Gläubigen ist dem katholischen Kirchenbau wesentlich. (Fortsetzung folgt.)

Aus den Anfängen eines alten Benediktinerklosters.

(Disentiser Ausgrabungen.)

Von Stadtpfarrer Karl Hefele, Urach.

Von einem kunstgeschichtlich wie kirchengeschichtlich interessanten Fund auf Schweizerboden machen der Basler Archäolog E. A. Stüdelberg¹⁾ und der Züricher Kunsthistoriker J. R. Rahn²⁾ weiteren Kreisen Mitteilung.

Bekanntlich ist das Kloster Disentis im Graubündner Oberland das älteste unter den noch bestehenden Klöstern der Schweizer Benediktinerkongregation. Während so manche gleichzeitige oder ältere Stiftungen, wie St. Gallen, der Mißgunst der Zeiten zum Opfer fielen, steht die Abtei an den Quellen des Vorderrheins noch da, fest und unentwegt wie die Berge, die sie umgeben. Was wir an geschichtlichen Nachweisen über diese Stiftung des irischen Mönches Sigbert, des Begleiters des hl. Kolumban, besitzen, ist freilich nur wenig und späten Datums. Alles, was in Jahrhunderten die fleißige Hand der Mönche ausgezeichnet und pietätvoll gesammelt hatte, ist bei wiederholten Klosterbränden und -plünderungen vor allem in den Jahren 1387, 1514, 1621 und zuletzt 1799 zugrunde gegangen. Im Mai des letztgenannten Jahres wurden durch französische Truppen Dorf und Kloster schonungslos geplündert und schließlich in Brand gesteckt. Klosterarchiv und -bibliothek wie das Archiv des Dorfes und der Pfarrei Disentis wurden ein Raub der Flammen — ein geradezu unersehlicher Verlust, den der Disentiser und Bündner Geschichtsschreiber wie der rätomanische Literaturhistoriker gleich schmerzlich beklagen müssen.

Nach einem nur noch abschriftlich erhaltenen Auszug aus den verlorenen ausführlichen Klosterannalen³⁾ fällt die Klostergründung ins Jahr 613. 630 stirbt der Schüler und vornehmste Mitarbeiter Sigberts, der hl. Plazidus, als Märtyrer;

636 Sigbert selbst. 670 wird das Kloster durch die Hunnen zerstört und Abt Adalbert mit vielen Mönchen getötet; im Anfang des 8. Jahrhunderts (717) aber wird durch Karl Martell ein Klosterneubau angeordnet und gleichzeitig mit diesem entstehen unter Abt Ursinus (seit 754 auch Bischof von Chur) 3 Kirchen¹⁾.

Zimmer wieder hat man diese uralten Klostertraditionen, namentlich soweit sie ins 7. Jahrhundert zurückwiesen, angefochten und als Geschichtsquelle mitleidig lächelnd zur Seite geschoben. Was haben nun aber die neuesten Ausgrabungen in Disentis ergeben?

1896 hatte man die einzige alte, bis in die neueste Zeit erhaltene Muttergotteskirche im Norden der Klosteranlage abgebrochen und durch einen Neubau (konsekriert 1899) ersetzt. Stehen geblieben waren nur die drei Apsiden. Parallel mit diesem Gotteshaus, ebenfalls gestiftet, ebenfalls einschiffig mit drei Apsiden — deren größte in der Mitte — stand eine zweite Kirche, nach der Ueberlieferung dem hl. Martinus geweiht. Die dritte, von der die Tradition spricht, die Peterskirche, dürfte im Westen gelegen gewesen sein. Die Tatsache mehrerer gleichzeitiger Kirchen also, wie sie nicht selten bei älteren Klosteranlagen sich findet, ist nun auch in Disentis für das 8. Jahrhundert in Ueberresten nachweisbar.

Im Sommer 1906 brach man, um Bausteine zu gewinnen, die äußeren Mantelmauern der drei Apsiden der Martinskirche ab. In denselben fand man eine große Anzahl von Stukkofiguren und -ornamenten, die unbestreitbar dem Ende des 7. oder Anfang des 8. Jahrhunderts angehören; auch Bruchstücke einer Bronzeglocke des vor- oder frühromanischen Typs kamen zutage.

Eine zweite Ausgrabungskampagne begann im östlich gelegenen Klosterhof im Mai 1907 und eine überaus reiche und mannigfaltige Ausbeute hat die Arbeit belohnt. Die in ihren Fundamenten nun bloßgelegte einschiffige Martinskirche mit drei hufeisenförmigen Apsiden ist in der Tat ein Bauwerk des 7. oder 8. Jahrhunderts,

¹⁾ Basler Zeitschrift für Altertumskunde, Band VI, S. 429 ff. und Band VII, S. 220 ff.

²⁾ „Neue Züricher Zeitung“ 1907 Nr. 349—351, Feuilleton.

³⁾ Vgl. Theodor v. Moor, Regesten der Benediktinerabtei Disentis, Chur 1853.

¹⁾ Vgl. Joh. Gg. Mayer, Geschichte des Bistums Chur, Stans 1907, S. 64.

begonnen jedenfalls nach 670 (Einfall der Hunnen), fertiggestellt vor 739, in welchem Jahr nach den Annalen die Klosteranlage mit drei Kirchen vollendet wurde. Ein genaues Studium der Tausende von Bruchstücken, die ausgehoben, gesammelt, sortiert, teilweise zusammengeleht, abgezeichnet und photographiert wurden, gestattet eine ideale Rekonstruktion des Gotteshauses, das durch wenige schmale, rundbogig geschlossene und in beträchtlicher Höhe gelegene Fensterchen sein Licht erhielt.

Nicht weniger als 13 Kisten wurden mit den aufgefundenen Ueberresten eines Mosaikbodens der Kirche gefüllt. Ihre Innenwände waren vom Boden bis zur flachen Holzdecke mit Stuck verkleidet und größtenteils al fresco bemalte lebensgroße, in Relief hervortretende Heiligenfiguren zierten das Langhaus. Fragmente von über 70 Köpfen hochaltertümlichen Aussehens, ohne Zweifel aus frühkarolingischer Zeit, wurden gefunden; ihre Polychromierung war im Augenblick der Ausgrabung noch vollständig frisch. Auch Figuren kleineren Maßstabs, wohl Kinder darstellend, von denen mehrere Köpchen, Händchen und Füßchen erhalten sind, befanden sich unter den Bildern. Stückelberg erinnert daran, daß die Darstellung des bethlehemitischen Kindermords zum frühmittelalterlichen Bilderkreis gehörte und die Verehrung der unschuldigen Kinder gerade von den irisch-fränkischen Glaubensboten gefördert worden sei¹⁾.

Auch verschiedene Einzelheiten der Darstellung weisen auf die altirische Kunst hin, deren Spuren in Disentis, dessen Stifter ein Ire war, ja nicht befremden können. Sicherlich sind in der Folgezeit wie zum Grab des hl. Gallus so auch zu dem St. Sigberts manche irische Landsleute gekommen; vielleicht haben Irinnen fränkisch-irischer Klöster selbst an Bau und Schmuck der Disentiser Klosterkirchen sich betätigt²⁾.

An Architekturfragmenten sind solche von Wandbekleidungen, Bögen, Säulen und ihren Basamenten, auch einzelne vollständige Kapitäle erhalten: alles in allem ein neues Zeugnis dafür, daß schon in

karolingischer Zeit der innere Anblick der Kirchen reich und bunt gewesen sein muß. Die architektonischen wie die dekorativen Ueberreste sind nach Stückelberg¹⁾ in vielen Beziehungen ganz einzigartig in der Schweiz wie in Europa überhaupt, so daß ihre Behandlung neue Kapitel in die Kunstgeschichte des frühen Mittelalters einfügt.

Zweifellos das wichtigste und interessanteste Ergebnis der Ausgrabungen ist die Krypta, die sich unter dieser Martinskirche fand.

Da dieselbe südwestlich unter dem Fußboden der Kirche liegt, muß sie einer noch älteren Anlage angehören und gibt so, die Tradition bestätigend, von einem Kirchenbau vor 670 unanfechtbares Zeugnis. Die Ansichten über die ursprüngliche Anlage der Krypta sind vorerst noch geteilt.

Nach Stückelberg²⁾ gelangte man auf einer in der nordöstlichen Ecke der Kirche gelegenen Steintreppe zur halbkreisförmigen, völlig geschlossenen Gruft, die ohne Zweifel die Reliquien der Hl. Sigbert und Plazidus enthielt³⁾. Rings um dieselbe führte ein schmaler Gang, der nur durch ein kleines rundbogiges, die äußere östliche Mauer der Kirche durchbrechendes Fenster Licht empfing. Gerade gegenüber diesem befand sich die fenestella confessionis, eine Oeffnung, die den Gläubigen, die bei den Reliquien ihre Andacht verrichten wollten, durch die Mauer einen Einblick in die Gruftkammer ermöglichte. In unbekannter Zeit ist der Abstieg zur Krypta durch eine senkrechte Bruchsteinmauer verschlossen und die Treppe zugeschüttet worden. Auch der ringförmige Gang wurde später aufgefüllt und nur ein Fensterchen oder besser gesagt ein Kanal, der das äußere Fenster mit der fenestella der Gruft verband, wurde offen gelassen — alles vielleicht, um in gefährlicher Zeit bloß Eingeweihten die Lage der hl. Gräber kenntlich zu machen.

Krypten dieses ältesten Typus sind bekanntlich unter der Apfisis der St. Peterskirche in Rom und auf schweizerischem Boden unter der Thebäerkirche und der St. Sigismundskirche in St. Maurice

¹⁾ I. c. S. 233; vgl. auch Beilage zur „Allgem. Zeitung“ 1906, Nr. 238 (S. 93).

²⁾ I. c. S. 231 ff.

³⁾ Nach Rahn (I. c. Nr. 350) war sie ehemals durch eine später vermauerte Türe zugänglich.

¹⁾ I. c. S. 233.

²⁾ Rahn, I. c. Nr. 351.

und der alten Luciuskirche in Chur gefunden worden. Aber diese Krypten sind nur zum Teil und nicht in unberührtem Zustand erhalten; in Chur führt auch bereits vom Scheitel der Ringkrypta ein Gang zur Kammer. Der neue Fund würde also, wenn Stüdelberg recht behielte, nicht nur die kurze Reihe der bekannten Kryptenbeispiele um ein wohl-erhaltenes Denkmal vermehren, sondern noch eine in der Schweiz bisher nicht beobachtete altertümliche und höchst seltene Varietät bieten ¹⁾.

Auch Rahn, der nach Stüdelberg im August und September 1907 die Ausgrabungsstätte studierte, hält die aufgefundene Krypta für den ältesten Teil der klösterlichen Anlage, bestreitet aber, daß darin eine ringförmige Krypta erkannt werden könne ²⁾. Nach ihm ist der Kern der aufgefundenen Konfession, d. h. die Apfis, welche die innere Mauer in Form eines Halbkreises mit geradlinig verlängerten Schenkeln umschließt, älter als deren übrige Teile und ursprünglich wohl frei gestanden, also à niveau mit dem äußeren Boden, sei es für sich allein oder als kleines Chörlein mit einem Schiff verbunden. Das wäre die erste Stätte gewesen, wo man St. Plazidus und nach ihm St. Sigbert beigesetzt. 663 erst, als nach der Tradition die Erhebung und Uebertragung der hl. Gebeine an eine würdigere Ruhestätte erfolgte, wäre in Verbindung mit der Errichtung einer Oberkirche die ursprüngliche Kapelle zur Krypta ausgebaut worden. Die gegen den westlichen Quergang hin jetzt vorhandene doppelte Vermauerung der Grabkammer hätte den Zweck gehabt, als Substruktion für einen in der Kirche darüber befindlichen Aufbau (sei es Altar oder Kenotaph) zu dienen.

Noch sind die Ausgrabungen gerade an dieser interessantesten Stelle nicht beendet. Verschüttet sind noch die südliche Fortsetzung des Quergangs und zwei von der Krypta ausgehende Räume, eine östliche Kammer und ein Korridor, der in süd-westlicher Richtung abzweigt. Ob man in dem ersten Anbau der Gruft eine

weitere Grabstätte zu erblicken habe, ähnlich wie bei der Luciuskrypta in Chur, der Emmeramskrypta in Regensburg und der um 830 vollendeten Ludgeruskrypta in Werden an der Ruhr, wird erst festzustellen sein ³⁾.

Größte Beachtung verdient jedenfalls schon jetzt die Tatsache, daß die Ausgrabungsergebnisse die vielangezeifelte Klostertradition in wichtigen Punkten glänzend bestätigt haben — ein weiterer Beweis dafür, daß man zuweilen gut daran tut, uralten im Volk oder in einer Kommunität ununterbrochen fortlebenden Ueberlieferungen Glauben beizumessen, auch wenn sie nicht mehr durch Pergament und Siegel verbürgt werden können. „Disentis,“ sagt Rahn ²⁾, „hat alles Geschriebene verloren, nur die Steine reden, aber ihre Sprache ist offenbar.“ ³⁾

Meister Konrad Witz von Rottweil.

Von Garnisonspfarrer Eßfinger, Ulm.

In den letzten Jahren sind in der Geschichte der alten schwäbischen Malerei manche wertvolle Entdeckungen gemacht worden, wodurch unsere bisherigen Kenntnisse über die Frühzeit schwäbischer Kunst wesentlich bereichert worden sind. So ist durch urkundlichen Nachweis der berühmte Sterzinger Altar aus der Mitte des 15. Jahrhunderts dem Ulmer Künstler Hans Multscher zugewiesen worden und dadurch die Ulmer Malerschule um ein volles Menschenalter mit einem datierten Werk hinaufgerückt. Durch eine glückliche Erwerbung — richtiger Schenkung — kam das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin in den Besitz von Multscherschen Bildern mit der Jahreszahl 1437, die einst der Galerie Waldburg-Wurzach angehörten. Ein weiterer schwäbischer Meister: Konrad Witz von Rottweil ist durch Daniel Burckhardt in der „Festschrift zum 400. Jahrestag des

¹⁾ Ueber alle drei vgl. Eßmann in der Düsseldorfer Zeitschrift für christl. Kunst 1895, S. 396, 380 ff.

²⁾ l. c. Nr. 351.

³⁾ Den neuesten Fundbericht erstattet Rahn im „Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde“ Nr. 5, X. Band 1908, S. 35 ff. (Vgl. auch Stüdelberg im schweizer. Archiv f. Volkskunde, Band XI 104 ff.

¹⁾ l. c. S. 230.

²⁾ l. c. Nr. 350.

ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen" 1901 einem größeren Publikum bekannt geworden. Burckhardt sagt von diesem Meister, daß er „Basel zu einer der bedeutendsten deutschen Kunststätten des 15. Jahrhunderts erhoben und gleich seinem 100 Jahre jüngeren Landsman Hans Holbein einem ganzen Zeitalter Baslerischer Kunst sein besonderes Gepräge verliehen" habe.

Leider weiß das Archiv der alten Reichsstadt Rottweil von diesem berühmten Meister und dessen Familie uns nichts zu melden, was indes bei den ungünstigen Schicksalen des Rottweiler Archivs nicht gerade verwunderlich ist¹⁾. Der Name unseres Meisters wird zum erstenmal urkundlich erwähnt im roten Buch der Basler Zunft, „zum Himmel", wonach „Meister Konrat von Rotwil" am 21. Juni 1434 zwei Pfund und einen Schilling als Betrag des Zunftkaufs erlegte. In dieser Zunft saßen einträchtig neben den Malern merkwürdigerweise

auch die Scherer (Tuchscherer) und Sattler der Stadt Basel. Am 16.



K. Witz: M. Magdalena und Katharina.
(Straßburg.)

Januar 1435 leistet „Conrat Witz, der moler von Rot-

¹⁾ Nach neuesten Forschungen wird es wahrscheinlich, daß Konrad Witz in Konstanz, nicht in Rottweil, geboren wurde. D. Burckhardt führt diesen Nachweis im Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsammlungen 27 (1906) 179 ff. Ferner zeigt B., daß der Vater des Konrad Witz seit 1402 in Nantes, später in den Diensten des Herzogs von Burgund in Paris und Brügge stand. Etwa im Jahre 1398 ist Konrad Witz geboren, brachte seine Jugendjahre in Nantes zu, wohnte bis etwa 1427 in Konstanz. Vgl. auch die Ergänzungen R. Stiassny's ebenda. S. 285 ff. D. R.

wil" den Bürgereid. Es legt sich somit die Vermutung nahe, daß unser Meister Anfangs der 30er Jahre nach Basel zog, wo das beginnende Konzil Prälaten und Fürsten aus der ganzen Christenheit versammelte und wo auch die Künstler reichliche Bestellungen erwarten durften.

Nach der Bürgeraufnahme erfahren wir 7 Jahre lang nichts mehr über Konrad Witz; erst im Jahre 1442 erwähnt ein Eintrag in das Fertigungsbuch des Basler Gerichtsarchivs, datiert Samstag vor St. Agnes, daß Witz mit der Richte des

berühmtesten Basler Malers der älteren Generation, des aus Tübingen gebürtigen Meisters Lavelin (alias Reusch) verheiratet war. Aus diesem verwandtschaftlichen Verhältnis legt sich der Schluß nahe, daß Witz in der Werkstatt Lavelins gearbeitet hat bis zu seiner Aufnahme in die Zunft und Verehelichung. Im Jahre 1543 konnte Witz bereits ein stattliches Haus „zum Pflug" in der Freienstraße um 350 Gulden kaufen. In den folgenden Jahren nahm Witz Auf-

enthalt in Genf, wo Bischof Francois de Nies ihm einen umfangreichen Auftrag gab. Genannter Bischof verließ 1443 das Basler Konzil mit den Anhängern des Gegenpapstes Felix V. und mit ihm dürfte auch Meister Witz seine Uebersiedlung bewerkstelligt haben. In Genf sollte er in der Maffakapelle der St. Petrus geweihten Kathedrale ein umfangreiches Altarwerk herstellen, das die Inschrift trug: Hoc opus pinxit magister Conradus sapientis de basilea 1444. Die Genetivform des latinisierten Namens ist im

Mittelalter nicht selten zu finden, wie fabri-Schmid (Sohn des . . .). Im Jahre 1447 war Konrad Wig bereits tot; nach dem Zinsbuch des Rates erwarb »frowe Ursula, meister Cunrats des molers seligen von Rotwiler« Witwe zwei Obligationen der Stadt Basel und im folgenden Jahr wird auch seine Frau als verstorben bezeichnet. Sein Haus kaufte Friedrich Winterlinger von Rottweil, bischöflicher Notar in Basel; die älteste Tochter des Meisters, Katharina, tritt 1454 als Novizin in das Maria-Magdalena-Kloster in Basel ein. Aus diesen Familiennachrichten glaubt Professor Burdhardt das erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts als Geburtszeit des Konrad Wig ansetzen zu dürfen.

Besser als die obigen dürftigen Notizen über den Lebensgang belehren uns die noch erhaltenen Werke über des Künstlers Eigenart. Diese finden sich allerdings nicht an einem Punkt vereinigt, sondern räumlich sehr auseinander gelegen. Mit Genf, Basel und Straßburg teilt sich sogar noch Neapel in die Reste seines künstlerischen Schaffens; sämtliche Werke sind in der Zeitschrift Burdhardts in guten Photogravüren wiedergegeben, allerdings den Reiz der Farbe, den Verfasser dieses an den Basler und Straßburger Tafeln bewundern konnte, müssen wir entbehren; immerhin ist dem Beschauer auch so die Möglichkeit geboten, die Art des Künstlers zu verstehen.

Um mit dem oben erwähnten signierten Tafelwerk der Genfer Kathedrale St. Pierre zu beginnen, so sind hier noch zwei beiderseitig bemalte Tafeln — 1,32 m hoch, 1,55 m breit — in dem Kellergeschoß der Universität aufbewahrt. Die erste Tafel zeigt auf der ehemaligen Innenseite die Anbetung der Könige, auf der Außenseite den Fischzug Petri. Auf der Innenseite des zweiten Flügels wird Kardinal Jean de Brogny in kniender Stellung vom hl. Petrus der Madonna empfohlen, die Außenseite dieses Flügels stellt die Befreiung Petri aus dem Gefängnis dar. Die übrigen Teile des Altarwerkes wurden in den Zeiten Calvinus zerstört, auch die beiden noch vorhandenen Tafeln wurden teilweise beschädigt. Trotzdem wirken sie nach Burd-

hardt in ihrer vollendeten Modellierung und leuchtenden Färbung heute noch wahrhaft verblüffend.

Die Darstellung der heiligen drei Könige zeigt uns eine in feierlichem Schritt nahende Prozession orientalischer Fürsten mit ihren Geschenken. Der Meister hat sichtlich eine Freude, möglichst reiche und farbenprächige Erscheinungen im Schmuck von Samt und Perlenkleinodien vor unser Auge treten zu lassen. Maria mit dem Kinde sitzt in einer perspektivisch gut gezeichneten Vorhalle, die angebaut ist an eine Kapelle oder ehemalige Synagoge. In vollem Sonnenlicht glänzt die Langseite des Gebäudes, auf welche die hölzernen Pfosten des Vorbaus wie die Personen kräftige Schlag Schatten werfen. In diesem Bilde vereinigen sich „Monumentalität der Darstellung, festliche Pracht der unter hellem Sonnenlicht in den verschiedensten Tönen schillernden Farben, starke plastische Wirkung alles Körperlichen, kühnes Raumgefühl und meisterhafte Kenntnis der Perspektive“. (Burdhardt).

In dem auf der Rückseite des eben besprochenen Bildes angebrachten Gemälde Petri Fischzug betritt Wig völlig neue Pfade. Das Bild zeigt den Heiland am Ufer stehend, die Jünger haben das Netz ausgeworfen und bereits wieder voll Fische emporgezogen. Petrus schaut mit verwunderten Augen zum Ufer und nach wenigen Augenblicken hat er sich schon in die Wellen gestürzt, den Heiland zu begrüßen. Um diese Handlung packend darzustellen, erscheint Petrus doppelt auf dem Bilde, im Schiffelein stehend und im Wasser schwimmend. Diese sogenannte „Juxtaposition“ kommt bei den Alten nicht selten vor. Weit mehr als durch diese biblische Darstellung wird das Auge gefesselt durch die landschaftliche Darstellung. Eine weite, sonnenbeschienene, teils ruhige, teils leicht gekräuselte Wasserfläche breitet sich vor dem Beschauer aus, worin sich Gestade und Schiffelein spiegeln. Jenseits des Sees erheben sich Hügel mit Baumpflanzungen, Landhäusern und Dörfern, rechts im Vordergrund zeigen sich Türme und Häuser einer größeren Stadt, den Horizont schließen höhere und zuletzt schneebedeckte Berge ab. Diese Landschaft nun ist kein Phantasiespiel, sondern die getreue

nfsicht des linken Seeners bei Genf, die Biz mit wahrhaft poetischer Stimmung ersapfte und wiedergab. Burckhardt glaubt, daß dieses Werk des Meisters vor Dürers besten Landschaften bestehen könne.

Das Bild auf der Innenseite des zweiten Altarflügels zeigt den Kardinal Jean de Brogny vor dem göttlichen Kinde und seiner Mutter kniend. Die Köpfe mit Ausnahme des Kindes waren beschädigt und sind übermalt. Der Kardinal, Stifter der Maffabäertapelle, kniet in scharlachrotem, samtenem Pluviale, mit weißer, perlenbesetzter Mitra zur Linken; hinter ihm steht der hl. Petrus, in der Linken die Schlüssel haltend, die Rechte auf die Schulter des Kardinals legend. Am Rand des Bildes sehen wir noch den Kardinalshut von zwei Händen getragen, die den Bagen vorstellen sollen. Das tiefe glühende Rot des bischöflichen Ornates steht in wirkungsvollem Gegensatz zu dem Grün des Gewandes von Petrus. „Das schillernde Farbenpiel des in schweren, eckigen Falten sich brechenden Samtstoffes ist mit einem Raffinement wiedergegeben, das selbst bei den niederländischen Meistern der späteren Generation seinesgleichen sucht.“ (Burckhardt.) (Fortf. folgt.)

Ein weiteres Bild einer geistlichen Apotheke.

Von H. Weser, Kaplan in Gmünd.

Dr. Nägele-Miedlingen hat in seinem Aufsatz: „Eine geistliche Apotheke in Wort und Bild“, cf. „Archiv für christliche Kunst“ 1908 S. 195 ff., bedauert, daß ihm außer dem Wolsegger Bild keine ähnliche Darstellung einer geistlichen Apotheke bekannt geworden sei. In meinem Besitze nun befindet sich ein Buch, das einen dieses Sujet darstellenden Kupferstich enthält, der vielleicht für diese Art von Darstellungen auf weitere Spuren führen kann. Das Buch hat den Titel: Geistliches Zeug-Hausß Voll Gewehr, und Waffen, zu Bestürmung der Haupt-Festung In Engel-Land des Himmlischen Jerusalem, das ist: Geistreiches Lehr-, Leß- und Bett-Buch, mit 16 Kupfern vorgebildet, und Reimweiß verfaßt von Franz Kav. Dornr Sr. Chur fürstl. Durchl. in Bayern Geistl. Rath, A. N. und Ordinari-Predigern der

Chur Bayrischen Granitz-Stadt Fridberg, Augsburg 1747. Vor Seite 51 dieses Buches, mit welcher die „Gebetter vor Kommunion“ beginnen, befindet sich das Bild der geistlichen Apotheke mit Christus als Apotheker, dessen Beschreibung jetzt folgt.

Die Maße des Kupferstichs sind $13\frac{1}{2} \times 8\frac{1}{2}$. Das Bild zeigt einen Apothekenraum, an dessen Wand die Regale mit den nach Größe und Form verschiedenen Gefäßen stehen. Vor den Gefäßen einer Reihe des Regals steht eine Strahlenmonstranz mit hl. Hostie. Vor diesem Regal ist ein Tisch angebracht, der mit einem bis zum Boden reichenden Tuch bedeckt ist. Neben dem Tisch auf einem runden Ständer befindet sich ein Mörser. An der Schmalseite des Tisches steht Christus, um das Haupt einen Strahlenimbus, nur mit einem Obergewand bekleidet, das die rechte Hälfte des Oberkörpers bloß läßt. Mit der Rechten bedeckt Jesus seine Brüst, welche die Seitenwunde zeigt, auf welche seine Linke hinweist. Neben Jesus erhebt sich ein einfaches hohes Kreuz. Ein Engel führt zu ihm einen Knaben, der den Pilgerstab trägt. Der Engel bedeutet wohl den Erzengel Raphael, der Tobias geleitet. Dieser Tobias ist ein Sinnbild der heilsuchenden Menschenseele. Durch die Anbringung dieser Gruppe ist ein wesentlicher Unterschied unseres Bildes von dem durch Dr. Nägele beschriebenen Apothekenbild gegeben. Mit unserem Bilde hängt zusammen die Benennung vieler Apotheken mit dem Namen: „Engelapothek“. Auf dem vor dem Apothekenraum zurückgeschlagenen Vorhang sind fünf kleine Kartuschen angebracht mit Inschriften: über der Figur Christi der Pelikan mit der Umschrift: „Ich nehr mein Brut mit aignem Blut.“ Rechts davon: ein auf einem Hirsch reitender Mann sprengt einem Springquell entgegen: „Gleichwie ein Hirsch verlangt nach der Bronnenquell, also mein Seel nach Dir, o Gott.“ Links: Ein Mensch reitet auf einem Löwen gegen ein auf einem Berge stehendes, mit Strahlenkranz umgebenes Lamm: „Sie haben ihr Maul wider mich aufgesperrt, wie ein reißender Löw.“ Unten am Bilde links: ein Ziehbrunnen: „Hoffart

macht leer und Demut schwär.“ Unten rechts: Moses vor dem brennenden Busch: „Löse deine Schuh auf von deinen Füßen.“ Der ganze Stich aber hat folgende Unterschrift:

„Hier ist der Arzt, zu diesem geh, (Matth. 9)
Wan willst ein gutes recipe,
O krankhe Seel! geschwind gehe hin,
Bitt um heilsamme Medizin.“

Der Kupferstich ist unterzeichnet mit dem Namen des Zeichners: J.W. Baumgartner del. und mit dem des Stechers: S.T. Sondermayr Cath. Sc. Aug. Vind. Wir haben also ein Werk der berühmten Augsburger Kupferstecherschule vor uns.

Zu dem vorstehend beschriebenen Stich gehört nun wie als Erklärung das folgende Reimgebet:

Wer nicht weiß was die Liebe kan,
Was sie hab für ein Stärk,
Geh in die Schul zum Pelikan,
Auf seine Liebe merk.
Sih! dieser Vogel seine Bruth,
Weil er sie liebet sehr,
Ernährt mit seinem eignen Blut,
Kunt er wohl lieben mehr?
Er selbst sich eine Wund versetzt,
Damit das Blut herfließt,
Da seine Junge er ergößt,
Wird ihm der Schmerz versüßt.
Ein solch verliebter Pelikan
Erzeiget sich auch Gott,
Aus Lieb zum Menschen nimmt er an
So gar die Gestalt von Brod.
Damit er seine Lieb erweiß
In allerhöchstem Grad,
Setzt er sich selbst uns auf zur Speiß,
O Mensch! Bedenk die Gnad!
Der Tisch des Herrn ist vor dich,
So lang du lebst, bereit,
Gott selbst dich ladet ein zu sich,
Ganz liebeich uns zuschrent:
„Kommt alle, die ihr hungrig seyt!
O Menschen, kommet all,
Der Gnadentisch ist zubereit
Ein Frey- und Freudenmahl.
Mein Fleisch zur Speiß ich euch aufseß,
Und wann ihr durstig seyt,
Mit meinem Blut ich euch ergöß.
Kommt, alles ist bereit.
Vor allen aber komm zu mir
O krank-presthafft Seel!
Ich will die Gsundheit geben dir
Mit meinem Gnaden-Dei.

Ich bin der Liebs Samtaritan,
Welcher die Krancke heylt,
Der dir zum besten helfen kan,
Der allen Trost antheilt.
Ich bin der wahre Pelikan,
Der fließen laßt sein Blut,
Sih! nur mein Seitenwunden an,
Sie ist für alles gut.
Ja ja! mein Seel! nicht lang verweil,
Sei nur beherzt und feck,
Es stehet offen zu dein Heyl,
Die Gnaden Apotheke.
Der göttlich Arzt erwartet dich,
Ach eyle doch zu ihn,
Er ruft dir zu beständiglich:
O Mensch! holl Medizin!
Bist krank? Ich will dich machen gsund,
Bist schwach? Ich stärke dich,
Bist traurig? Es wird diese Stund
Dein Herz ersreuen sich.
Im Zweifel gib ich besten Rath,
In Gfah die Sicherheit,
Mit einem Wort: all Glück, und Gnad
All Segen, Trost, und Freud.“

Das merkwürdige Buch, das dieses Bild der „Gnadenapothek“ enthält, zeigt auch noch die Kupferstiche eines „schön florierenden Seelengartens“, eine „geistliche Schäferei“ und eine „geistliche Herzensjagd“. Ich glaube, daß es möglich sein dürfte, in einem Gebetbuch etwa mit dem Titel: geistliche Apotheke, christliche Hausapothek oder in alten Gebetbüchern über die Kommunion noch manches derartige Bild aufzutreiben. Es müßte doch sonderbar zugehen, wenn man in alten Kupferstichsammlungen nicht noch weiteres Material auffinden könnte. Vielleicht finden sich in alten Apotheken, namentlich in den Engalapotheken, ebenfalls noch ähnliche Bilder. Glückauf! Wer sucht, der findet!

Literatur.

Die belgischen Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance. Von Joseph Braun S. J. VIII, 208. Mit 73 Abbildungen. [Ergänzungsheft zu den „Stimmen aus Maria-Laach“ — 95.] Freiburg (Herder) 1907.

Auf ein interessantes, bisher größtenteils unbekanntes, Gebiet der Bautunde führt uns der



K. Eliz: Begegnung von Joachim und Anna.
(Babel.)

Verfasser in seiner trefflichen Arbeit: „Die belgischen Jesuitenkirchen“. Es handelt sich um ungefähr 30 Kirchen, die von ca. 1570—1750 für belgische Jesuitenkollegien gebaut oder wenigstens geplant wurden, so z. B. in Tournai, Valenciennes, Mont, Gent, Lille, Luzernburg, Arras, St. Omer, Löwen, Courtrai, Cambrai, Douai, Brüssel, Brügge, Namur, Lüttich, Antwerpen, Ypern, Mecheln. Sie zerfallen in zwei große Gruppen, gotische und Barockkirchen. Erstere — 13 an der Zahl — zerfallen wieder in drei Untergruppen, je nachdem sie in den Zierformen sich mehr an den gotischen Stil oder die Renaissance anlehnen; der Aufbau, das System, das Baugerippe ist bei sämtlichen Kirchen dieser Gruppe noch völlig gotisch. Es sind meistens Werke der beiden Laienbrüder Heinrich Greimaker und Johannes du Blocq. Besonders die Werke des ersteren zeigen für diese späte Zeit (die letzten Jahrzehnte des 16. und die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts!) noch auffallend reine gotische Formen, „so daß man sie um hundert Jahre weiter hinauf datieren würde, wenn man nicht das Datum ihrer Erbauung künnte“.

Die übrigen Kirchen gehören dem Barock an, aber, mit Ausnahme einer einzigen, der Kirche von Douai, nicht dem römischen Barock nach dem Muster des Gesu in Rom, sondern dem belgischen Barock. Diese Barockkirchen der belgischen Ordensprovinzen sind, abgesehen von der Kollegskirche zu Douai, „eigenartige Schöpfungen, Zwitterwesen, in denen die Eigentümlichkeiten zweier wesentlich verschiedener Stilperioden zusammengefloßen sind, eine allerdings nach festen Prinzipien vollzogene Mischung von Gotik und Renaissance, ein Kompromiß zwischen alteinheimischer Baubauart und einem von auswärts eingeführten, durch Prachtentfaltung alle Welt bezaubernden Stile“.

Hier stößt einem unwillkürlich die Frage auf: „Woher kommt das auffallend lange, zähe Festhalten an den alten gotischen Formen und Bauprinzipien? Denn auch bei den Kirchen der zweiten Gruppe ist „alles nur ein Barockkleid, welches der Bau angezogen hat, das System der Grundrißdisposition und des Aufbaus hält unentwegt an den alten Traditionen fest“. Der Verfasser gibt zwei Gründe an. „Das mächtige Pfeilerystem, der schwerfällige Aufbau, die eintönige Weiträumigkeit und die lastende Wucht der Gewölbeanlage des römischen Barocks sagte dem an einen graziösen Rhythmus schlanker Säulenreihen, an einen flotten Aufstieg, an Durchsichtigkeit, Wechsel und Leichtigkeit des Aufbaus gewöhnten belgischen Geschmack zu wenig zu, als daß man sich hätte entschließen können, den neuen Stil unverändert zu adoptieren.“ S. 191. Der andere Grund liegt nach dem Verfasser in dem mächtigen Eindruck, den „die bedeutenden Kathedralen, Stiffts- und Klosterkirchen aus dem Mittelalter, mit denen das Land wie besät und mit denen man von Kindheit an vertraut geworden war“, auch auf die späteren Generationen machten. — Damit ist meiner Ansicht nach vieles, aber nicht alles erklärt. Deutschland, besonders Süddeutschland war gewiß auch nicht arm an herrlichen gotischen Domen, Stifts-

und Klosterkirchen und doch wird z. B. die Münchener Jesuitenkirche, die jetzige Michaelskirche, 1583—97 in deutscher Renaissance gebaut ohne eine Spur von gotischen Reminiszenzen, und im Jahre 1610 wird der Dom zu Salzburg in rein-italienischem Barock erbaut; während man um diese Zeit in Belgien noch gotisch baute und gotische Einflüsse sich hier noch bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts nachweisen lassen. Süddeutschland liegt eben Italien viel näher als Belgien, der Verkehr zwischen Oberitalien und den süddeutschen Städten war ein viel regerer und lebhafterer als zwischen Oberitalien und Belgien und deshalb war auch Süddeutschland auf dem Gebiet der Kunst italienischen Einflüssen viel mehr ausgesetzt als Belgien. — Ein anderer Faktor, der hier wesentlich in Betracht kommt, ist der 30jährige Krieg, in dem Deutschland ja Unfägliches zu leiden hatte, durch den die deutsche einheimische Kunst in Blut und Ruinen erstickt wurde, durch die jede Kunsttradition gewaltsam durchschnitten wurde, so daß nach Beendigung des Krieges kein Anknüpfungspunkt an die alte Kunst, kein Sinn und Verständnis mehr für dieselbe da war und man notgedrungen bei Fremden, zunächst bei den Italienern in die Schule gehen mußte. Ganz anders lagen die Verhältnisse in den Niederlanden, die vom 30jährigen Krieg nicht so hart mitgenommen wurden, wo also auch die Kunsttradition eine mehr kontinuierliche war.

Wie die belgischen Jesuitenkirchen zeigen, hatten die Jesuiten keinen besonderen „Jesuitenstil“, wie er in vielen Köpfen noch spukt, und es ist ein Verdienst des Verfassers, daß er hoffentlich ein für allemal mit diesem Phantasiegebilde ausgeräumt hat. Die Jesuiten waren in ihren Kirchenbauten eben Kinder ihrer Zeit, sie bauten in dem Stil, der im betreffenden Lande gerade Mode war, also in Belgien zuerst gotisch, dann in dem obengenannten Mischstil von Gotik und Renaissance und zuletzt im sog. belgischen Barockstil, der aber durchaus nichts spezifisch „Jesuitisches“ ist, da auch sonst manche Kirchen in Belgien diesem Stil angehören. In Anbetracht dessen wirkt geradezu komisch, was Gurlitt in seiner „Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus in Belgien, Holland, Frankreich und England“ über die bauliche Tätigkeit der belgischen Jesuiten sich zusammenreimt. „Die Belgier,“ so schreibt Gurlitt, „und namentlich die belgischen Jesuiten, sind die ersten, welche ältere Kirchen in modernem Stil „restaurieren“ . . . Die Männer der Gegenreformation (d. i. die Jesuiten) waren bestrebt, mit dem Vorhergegangenen, der Zeit der Ketzerei zu brechen, indem sie der niederländischen Spätgotik und Frührenaissance das Recht des Bestehens absprachen und an die italienische Renaissance anknüpften. Ihnen mußten die Werke des Jahrhunderts der Reformation . . . verhaßt sein, nicht nur weil sie nach Ketzerei schmeckten, sondern auch weil sie gotisch, d. h. im Sinne der Renaissance, barbarisch, roh und formlos waren. . . Der durch die Jesuiten Belgiens erweckte nationale Katholizismus fand die Kunst, aus alten Ruinen neues Leben blühen zu machen . . . dazu zu verwenden, dem mittelalterlichen

Bau den Schein neuester Kunst zu verleihen, indem er die Formen mit dem sprudelnden Reichtum ihrer Ziergebilde umhüllte und unbekümmert um die innere Zusammengehörigkeit zum Bau die Fassaden zu reinen Schmuckbauten ausbildete. Wir werden im Verfolg der Kunstentwicklung sehen, daß diese Restaurierungen (!) geradezu ein Merkmal des jesuitischen Geistes (!) ... liden.“ — Sein antijesuitischer Geist hat Gurlitt hier einen bösen Streich gespielt. Gurlitt meint also, die Jesuitenkirchen Belgiens seien gotische Bauten aus dem Mittelalter und die Jesuiten hätten sie nur im Stil der italienischen Renaissance neu „frisirt“, ihnen schwulstige Fassaden vorgelegt und dergl. Demgegenüber kann Braun bei sämtlichen gen. Kirchen allem nachweisen, daß sie von den Jesuiten von Grund auf neu gebaut wurden. Der gotische Stil schmeckte ihnen so wenig „fekerisch“, „roh und barbarisch“, so wenig nach der „Reformation“, daß sie 50 Jahre lang in diesem „verhassten“ Stil gebaut haben, zu einer Zeit, wo andere sich längst der Renaissance zugewandt hatten. Man kann also die Jesuiten mit Fug und Recht als die letzten belgischen Gotiker bezeichnen. Von den zahlreichen Barockkirchen jedoch, welche die alten belgischen Jesuiten besaßen, war und ist keine, wie Braun nachweist, ein mit der Schmuck- und Bauform des Barocks unmanterter, mittelalterlicher Bau.

Aus all dem Gesagten geht auch hervor, daß die Jesuiten in Belgien keinen eigenen Stil hatten, daß es keinen sog. Jesuitenstil gibt. Sie blieben zunächst bei der einheimischen (belgischen) Gotik, um sich dann einem aus Gotik und Barock zusammengelegten Mischstil zuzuwenden: in beiden Fällen aber bilden die Jesuitenkirchen keine besonderen Erscheinungen. „Ob gotisch oder barock, stets war der Stil, in dem die belgischen Jesuiten ihre Kirchen aufführten, der Stil, welcher gerade in Belgien für die Architektur tonangebend war.“ (S. 203.) Es ist also eitle Phantasterei, wenn Gurlitt (a. a. D. 5) behauptet, „der überall in der Welt gleiche Jesuitismus“ habe die Absicht gehabt, „seinen belgischen Anhängern die nationale Sonderart zu nehmen“. Die erste größere Kirche, welche die Jesuiten in Belgien bauten anno 1583, Kollegskirche in Douai, ist allerdings im römischen

Barock gebaut, sie ist aber bezeichnenderweise allein, ohne Nachfolgerin geblieben.

Die Arbeit Brauns stützt sich fast ganz auf ungedruckte, archivalische Quellen und gibt Zeugnis von einem wahren Bienenfleiß, womit er das zerstreute Material gesammelt, und von einer staunenswerten Sachkenntnis. Das Verständnis des Wertes wird wesentlich gefördert durch die zahlreichen guten Illustrationen. Möge der verehrte Verfasser der vorliegenden verdienstvollen Arbeit recht bald die weitere angekündigte über die Deutschen Jesuitenkirchen, die wir mit Spannung erwarten, folgen lassen.

Mühlhausen a. J. 18. H. Wunder.
Die christliche Kunst. Monatschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft sowie für das gesamte Kunstleben. IV. Jahrgang 1907/08. In Verbindung mit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst herausgegeben von der Gesellschaft für christliche Kunst. — München. Preis jährlich 12 Mark.

Die sehr reich illustrierte Kunstzeitschrift, deren Leitung in den Händen des Herrn Kanonikus Staudhamer liegt, bietet auch im IV. Jahrgang wieder eine Reihe von belehrenden Aufsätzen aus dem Gesamtgebiet der Kunst. — Durch ihre Preisausschreibungen, deren Ergebnisse zum Teil in separaten Festen herausgegeben wurden, sowie durch Veröffentlichungen von einmündigen, aber künstlerischen Grabdenkmälern hat die christliche Kunst auch auf die praktische Ausübung des christlichen Kunstschaffens einen bedeutenden Einfluß gewonnen. — Die Referate über die verschiedenen Kunstausstellungen in München, Berlin, Düsseldorf, Karlsruhe u. s. w. aus der Feder von Sachleuten führen sachgemäß und kritisch in die neueren Bewegungen des künstlerischen Strebens ein. — Kunsthistorische Arbeiten, wie die über die Abteikirche von Laach, die Abhandlungen über Cornelius Giebelhardt, Schraudolph u. a. dürfen als von bleibendem Werte bezeichnet werden. — So ist diese Kunstzeitschrift durchaus zu empfehlen. B.

Hierzu eine Kunstbeilage:
K. Witz: Begegnung von Joachim und Anna. (Bafel.)

Annoucen.

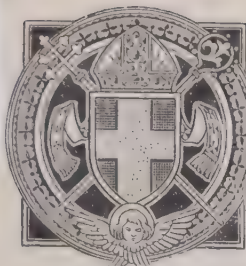
Herdersche Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:
Künstle, Dr. K., ord. Honorarprofessor an der Universität Freiburg i. Br., **Die Legende der drei**

Lebenden und der drei Toten und der Totentanz nebst einem Exkurs über
die Jakobslegende, im Zusammenhang mit neueren Gemäldefunden aus dem badi-schen Oberland untersucht. Mit einer farbigen und sechs schwarzen Tafeln sowie 17 Textabbildungen. Lex.-8° (VIII u. 116) M. 7.—.

Das Werk behandelt die langumstrittene Frage des Ursprungs der Totentanz-darstellungen auf Grund eingehender Legendenstudien.

APR 29 1986



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktiens-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 2.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2,25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-Handlung Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4,50. 1909.

Der hl. Franziskus Xaverius.

Ein neues Gemälde Martin
Feuersteins.

Besprochen von Prof. Dr. F. Rohrer-Strasbourg.

Im vorigen Jahrgang des „Archivs für christliche Kunst“ habe ich die „Fischpredigt des hl. Antonius“ von Martin Feuerstein besprochen und bei dem Bericht über den Standort derselben Näheres über die Kirche in Altkirch in Oberelsaß angegeben. Damals harnte noch eine freie Chorseite des materiellen Schmuckes, und zwar gerade die der Fischpredigt gegenüber gelegene. Es war vorauszu-
sehen, daß der ästhetische Sinn der Be-
schauer diese Disharmonie nicht allzulange
ertragen und über kurz oder lang die
klassende Lücke ergänzen würde. Der
Eindruck, den das genannte Gemälde
machte, hat ihm in die Hände gearbeitet.
Dieselbe Stifterin, der die Kirche die Neu-
erwerbung des vorigen Jahres verdankt,
hat bald nach deren Erstellung dem
Künstler den Auftrag erteilt, ein Pendant
zu derselben zu schaffen, und ließ ihm in
der Wahl des Sujets ziemlich freie Hand.
Feuerstein entschied sich für eine Szene
aus dem Leben des Apostels von Indien,
stellte den hl. Franz Xaver, die
Indier taukend, dar und förderte
die Vollenbung des Werkes so rasch, daß
es schon diesen Herbst, also etwas über
ein Jahr nach der Fischpredigt, seinen
Standort beziehen konnte. Durch seine
Beziehungen zu seinem Gegenüber war
für Anlage und Haltung eine sehr weit-
gehende Direktive gegeben, die möglicher-
weise zur Fessel werden konnte, es aber

tatsächlich nicht geworden ist. Die Größe
und die Umrahmung (ein schlichtes blau-
grünes und ein ebenso einfaches, aber
etwas breiteres braunes Band) sind die-
selben geblieben. Die Zahl der Personen
und die Art der Gruppierung war unge-
fähr gegeben. Auch die Schwierigkeit,
die in dem einfachen Ordenskneid der
Hauptperson lag, kehrte wieder. Man
sieht auch sofort am Original wie an der
Reproduktion, daß eine möglichst große
Harmonie mit der Fischpredigt intendiert
und erreicht wurde. Aber die Harmonie
wurde nicht zur Monotonie. Schon der
Unterschied der Zeit und des Ortes —
dort die Gesellschaft der Renaissance in
ihrer ersten Periode, hier ein indisches
Straßenbild aus dem Beginn der Neu-
zeit — sorgte dafür. Ebenso gab das
Thema an sich mehr Motive für die
Haltung und Handlung der Personen.
Das Gemälde gliedert sich folgendermaßen.
Die Vertikale ist der durch einen Tor-
bogen nach außen abgeschlossene Hof
eines indischen Tempels mit einem über
die Front des letzteren vortretenden,
überbauten und durch ein Portal mit
maurischem Bogen sichtbaren Brunnen,
zu dem zwei Stufen hinaufführen. Daran
schließt sich links ein etwas zurück-
tretendes Gebäude mit einer von einem
Bronzelöwen flankierten Treppe und zwei
Fenstern mit Säulen. Das eine ist ver-
gittert und durchs andere sieht man das
Gözenbild. Durch den Torbogen herein
schimmert ein steil ansteigender, hellge-
haltener Gebäudekomplex mit Kuppel,
Türmen und Bastionen. In diesem
äußeren Rahmen spielt sich der Tauakt

ab. Der Heilige steht auf der obersten Stufe der Brunnenhalle und vollzieht die heilige Handlung. Vor ihm beugt sich der Täufling. Hinter ihm zur Linken steht eine Gruppe von drei Personen, von denen zwei gleichfalls der Taufgnade harren, eine Frau in reichem Gewand und Schmuck und ein schlicht gekleideter Jüngling, der sich eben des Obergewandes entledigt. Zwischen diesem und dem Brunnenhof drängt sich ein Mann herein, der die eine Hand flehend auf die Brust legt, mit der andern nach dem Hintergrund weist, also den Uebergang zu demselben vermittelt. Seine Geste gilt wohl nicht den Personen unmittelbar hinter ihm, einer Jungfrau, die mit gefalteten Händen und in andächtiger Haltung die heilige Handlung am Brunnen begleitet, und einer gleichfalls die Hände faltenden älteren Frau, sondern einer der beiden Figuren hinter diesen: einem Manne, der einen Kranken auf dem Rücken herbeis-

schleppt, und einer Frau, die ein fast nacktes Kind mit müde gesenktem Köpfchen hoch emporhält. Offenbar hoffen sie in beiden Fällen Genesung für ihre Pfleglinge, und der Mann mit der bittend auf die Brust gelegten Linken und der nach rückwärts weisenden Rechten will den Heiligen auf sie aufmerksam machen. So steht also das menschliche Elend im Hintergrund zur Linken — und sein Pendant hat es im Vordergrund zur Rechten. Dort kniet eine Frau in reichem Gewand mit flehentlich ausgebreiteten Händen, und zu ihren Füßen liegen zwei Krücken. Links von ihr stehen zwei Zuschauer, der

vordere in voller, breiter Figur, ab-
 lehrend oder mißbilligend etwas nach links zurückgebogen, die Hände energisch auf den Rücken gelegt; neben ihm, nach dem Torbogen zu, steht gleichfalls ein Mann in voller, aber nicht so breiter Figur, in ein langes gelbes Seidengewand mit dunklen Streifen gehüllt, die Hand nachdenklich ans Kinn gelegt. So übernimmt er die geistige Vermittlung vom Zweifel in seinem Nachbar rechts zum vollen Glauben und zur tiefen Andacht bei der Gruppe zwischen ihm und den Kranken-

trägern, nämlich einem am Boden kauern den alten Mann und einer Frau. In dem freien Raum nach rechts zwischen der kranken Frau mit den Krücken und zwischen dem Heiligen befinden sich drei Frauen, die lediglich zum Wasserholen gekommen sind; die eine schreitet die Stufen hinauf und läßt die zwei großen Krüge an dem über ihren Nacken gehenden Stricke herab. Eine andere hinter ihr hält einen Krug vor der



Feuerstein, Martin.

Der hl. Franziskus Xaverius, die Indier taufend.

Brust. Eine dritte steht im Grund der Brunnennische und hebt einen gefüllten Krug mit ihren beiden Armen auf ihre rechte Schulter. Im äußersten Hintergrund links erhebt ein mächtiger Elefant seinen massigen Kopf, und sein Reiter blickt durch den Torbogen herein.

So haben Zufall, Zweifel, Nachdenken, Hilfsbedürftigkeit, Heißbegier diese vielen (gegen zwanzig) Gestalten zusammengebracht. Aber nicht nur dem Standort nach, sondern auch nach der aus ihrer Haltung zu erschließenden inneren Verfassung ist die Hauptperson, nämlich der hl. Franz Xaver, der Prediger, der

Apostel, der Wundertäter, der Gegenstand ihres Interesses. Selbst die Wasserträgerinnen, die zunächst nur die Bedürfnisse des Alltagslebens hiehergeführt, vermögen sich seinem Eindruck nicht ganz zu entziehen. Sie sehen, wenn auch nur vorübergehend, gedankenvoll dem Taufakt zu, und die Vermutung legt sich ohne Schwierigkeit nahe, daß der Brunnen vielleicht auch ihnen noch Wasser spendet, das forströmt zum ewigen Leben.

Wie in der Herstellung des inneren Kontakts zwischen den Beteiligten, so bewährt sich in ihrer äußeren Gruppierung die Meisterschaft Feuersteins. Die Hauptperson mußte der hl. Franz Xaver werden. Darum stellt ihn der Künstler aufrecht auf die oberste Stufe, und zwar ist er die einzige Figur auf derselben in dieser Haltung. Der Täufling unmittelbar vor ihm ist tiefgebeugt, die eine Wasserträgerin steht noch auf dem Hof und hat erst einen Fuß auf die untere Treppenstufe erhoben; außerdem neigt sie sich, um die Wasserkrüge zur Erde zu senken; die zweite steht hinter ihr, die dritte befindet sich im Hintergrund der Halle. Ihre Figur ist gekürzt durch das Emporheben des Wasserkruges, und der Dunst der Quelle hat ihr einen leise verhüllenden Schleier gewoben. Alle andern hat der tiefere Standort, die Andacht oder das Elend oder die Eile des Herbeikommens gebeugt, so daß keine die Hauptperson überragt und dadurch von ihr ablenkt.

Demselben Zwecke dienen Licht und Farbe. Die Hauptfigur, in das dunkle Ordensgewand gekleidet, ist an sich in Gefahr, durch die bunten Gewänder der orientalischen Trachten der Zuschauer in Schatten gestellt zu werden. Auf Gewaltmittel gegen diese Gefahr hat der Künstler verzichtet. Er hebt ihn nicht etwa durch den Glanz liturgischer Gewänder oder eine ihn verklärende übernatürliche Glorienhülle hervor, sondern beläßt ihm seinen schlichten Talar. Nur dem Haupt hat er die herkömmliche Gloriole gegeben. Dagegen weiß er seine Umgebung so ins Licht zu setzen, daß die dunkle Gestalt sich umso schärfer abhebt. Dieses Licht erhellt die Lokalfarben der Brunnenhalle, der Steinfußten und des Kleides der Wasserträgerin mit den zwei Krügen und

bleibt auf dem Wasser des Brunnens auf; die Schatten in der Tiefe der Brunnen- nische und zwischen den einzelnen Figuren umrahmen daselbe und lassen es noch leuchtender erscheinen. Desto wichtiger wirkt dann die dunkle Hauptfigur in seiner Mitte.

Ebenso interessant ist es, das Zusammenspiel der Farben zu verfolgen. Weiß setzt links an den leuchtenden Gebäuden außerhalb des Torbogens (leider sind sie auf den Reproduktionen in ihrer Leuchtkraft nicht genügend zur Geltung gekommen) kräftig ein, geht in wechselnder Intensität über zur Kopfsbinde des Kranken, der hereingetragen wird, und zu der Turbanhülle der beiden aufrechtstehenden Männer, ist dann die Lokalfarbe des fast die ganze Figur einhüllenden Mantels des größeren von ihnen und schließt ab an der Kopf- und Schulterhülle der Frau rechts von ihm, hier etwas gemildert durch einen schwarzgemusterten gelben Streifen.

Blau dehnt sich der Himmel zur Linken aus, soweit der Torbogen den Ausblick gestattet; dieselbe Farbe kleidet den Lenker des Elefanten, den Mann, der den Kranken trägt, das Mädchen mit den gefalteten Händen, den sich zum Zwecke der Taufe entblößenden Jüngling und tritt in der Gruppe rechts vom Brunnen in heller Nuance auf am Kleid der Wasserträgerin im Fond der Nische, in dunklerer an dem ihrer nächsten Genossin und in einem Mittelton auf den Wässern des Brunnens.

Rot breitet sich in einer an Braun grenzenden Tiefe am obern Teil des Gögentempels aus, huscht über die Gesichter hin, wird am Gewand der Frau mit dem reichen Ohrgehänge in breiten Streifen aufgenommen, beherrscht in zwei Nuancen den Ton des Kleides und seines Unterfutters beim Täufling und bläht wieder ab am Gewand der vor- dern Wasserträgerin. (Schluß folgt.)

Kirchliche Wachszieherkunst im 15. Jahrhundert.

Von Dr. G., Aisingen.

Es war im Jahr 1231 nach Ostern, als sich Antonius von Padua, wo er in Predigt und Beichtstuhl rastlos tätig gewesen war, in die Einsamkeit zurückgezogen hatte, um, wie der eigenartige Ausdruck heißt, „wenn eine Staubschicht insolge

des Verkehrs mit der Welt an ihm hängen geblieben sein sollte, dieselbe mit den Tränen tiefer Andacht und mit den Haaren der Betrachtung wegs- und abzuwischen" (Offenbar Magdalenaerinnerungen). Dieser einsame Ort war Campo Sampiero, 19 km von Padua, heute Station von Padua nach Bassano. Dort hatte ihm ein adeliger Freund ein ruhiges Plätzchen angeboten, und zwar baute er ihm ein Zelt oder eine Hütte auf einem mächtigen, breitstämmigen Nußbaum, ein Motiv, das Mandach in seinem bemerkenswerten Werk „Saint Antoine de Padoue et l'art italien“, Paris 1899, in mehreren Bildern sinnreich vorführt.

Als „hönigreiche Biene“ „apis argumentosa“ war Anton dort mit der Aßfese, wie oben angedeutet, vielleicht auch mit der Niederschrift seiner Predigten beschäftigt. Es scheint aber, daß Anton schon früher leidend gewesen ist; wenigstens berichtet die *vita prima*¹⁾, der wir einen großen Teil dieser Daten entnehmen, daß er schon früher einen bedenklichen Asthmaanfall hatte, wie sie herzleidende und corpulente Personen so gern bekommen. Man darf nämlich — und das wäre ein kleiner Beitrag zur Ikonographie des Heiligen — die Gestalt des Antonius sich nicht so vorstellen, wie sie uns heutzutage so oft im Bild entgegentritt: ein junger, schmächtiger, dünner Mönch mit schlaffen, süßlichen, fast energielosen Zügen, nur mit dem Anschauen bzw. Liebkosen des Jesusknaben beschäftigt (so auch Murillo) — als ob das seine Hauptbeschäftigung gewesen wäre. Vielmehr scheint Anton eine ganz energische, ja ritterliche Gestalt gewesen zu sein, was auch aus den Nachrichten über die gewaltige, erschütternde, ja niederschmetternde Art seines Predigtvortrags hervorgeht. Der junge Mönch, der uns in den Schaufenstern der Devotionalien Geschäfte, auf manchen Altären und Antoniusbrotkästen so oft entgegentritt, kann nicht der Antonius sein, von dem es in der *vita I* (s. oben) c. 10. nach Jesaias 41. 15 heißt: als Prediger war er wie „ein Dresch-

wagen, der scharfe Zähne hat, der Berge zermalmt und die Hügel wie zu Staub macht.“ —

Zudem, und das gehörte auch zur Ikonographie des Heiligen, war Antonius auch körperlich nicht die schwächliche, übermäßig zarte Figur, sondern er war, wie alte Berichte datur, „naturali quadam corpulentia pressus“, d. h. er litt unter einer Art natürlicher Leibesstärke; wenigstens berichtet unter anderem auch der „Dialogus de vitis sanctorum fratrum minorum“, höchst wahrscheinlich verfaßt 1245 von dem Generalminister Creszentinus oder unter seiner Leitung (Ausgabe von Lemmens, Rom 1902), daß Antonius unter Leibesstärke litt und fast ununterbrochen fränklich war (continua aegrotatione laborabat). Also in Campo Sampiero war es, wo er bei der Mahlzeit eine Schwäche bekommt — die Brüder fühlen es wohl, daß sein Zustand bedenklich ist, man spannt ein, um ihn nach Padua ad locum Sanctae Mariae zu fahren; man kommt jedoch nur noch bis Cella vor den Toren Paduas in den Konvent der Minderbrüder. Hier hatte er starke Anfälle von Bangigkeiten, dann spielt sich die vielbesrittene Szene mit der heiligen Delung ab, noch einmal erhebt er seine Stimme zum Hymnus an Maria:

O gloriosa virginum

„Excelsa“ super sidera.

(Urban VIII und Brevier „sublimis“ inter sidera; Dialogus: „O gloriosa domina, excelsa super sidera“.) Dann spricht er: „video dominum meum“ und unter dem Abbeten der Bußpsalmen entschläft er sanft.

Nun tritt eine Szene ein, wie sie in jenem Jahrhundert öfters sich ereignete — der Kampf um Reliquien und um die sterblichen Ueberreste eines Heiligen. Schon den Leib des hl. Franz mußte man raptim hinter die Mauern Assisis bergen; man fürchtete Perugia. Ähnlich hier. Alles will ihn; die Brüder der Konvents, die Dominae, d. h. die Klarißinnen, nicht zum wenigsten aber die Bürger der Vorstadt; sie erscheinen bewaffnet, stürmen den Konvent der Minderbrüder, stehen aber am Eingang wie von unsichtbarer Macht geblendet, wie gebannt und können nicht eindringen. Endlich erscheint der

¹⁾ Léon de Kerval, Sancti Antonii de Padua vitae duae, quarum altera hucusque inedita, Paris 1904 (Zischbacher, Sabatiers Sammlung).

denken an ihre Brauchbarkeit beherrscht ist, kommt ihr der Charakter der Kunst noch nicht zu: sie sieht noch ganz auf der Stufe mechanischer handwerklicher Betätigung; sie ist aufs allerengste mit dem Stoff verbunden. — Wie wird sie zur Kunst? Offenbar dadurch, daß sich das künstlerische formgebende Gestaltungsvermögen über den reinen Nutzwert und die Bestimmung der Form über reine Brauchbarkeit emporhebt und die schöne Form selbst anstrebt. Dies schließt nun aber nicht die ganz extreme Forderung ein, daß der Bau, um schön zu sein, zwecklos sein, von jeder Verbindung mit einem Bedürfnis losgelöst sein müsse. Das wäre eine widersinnige Forderung. Sie wäre schlechterdings nicht durchführbar, da die Anforderungen des Lebens stets mächtiger sind als Theorien. Es ist nur das behauptet, daß die architektonischen Formen nicht lediglich das praktische Bedürfnis nackt und bloßgelegt darstellen. Das wird umsomehr der Fall sein müssen, je höher die Bestimmung, je höher und geistiger das Bedürfnis ist, dem der Bau zu dienen hat. Mit Recht sagt Karl Scheffler: „Die Baukunst ist in ihrem größeren, wenn auch nicht wichtigeren Teil im Gegensatz zu den anderen Künsten eine angewandte Kunst. Sie dient abwechselnd beiden Arten von Zweckmäßigkeit, der einer nüchternen Nützlichkeit und der einer idealen Erkenntnis kraft,“ oder — wie Scheffler sich anderswo nicht übel ausdrückt, „dem Zwecksinne des idealen Erkenntniswillens“¹⁾.

Es ist meiner Ueberzeugung nach zu wenig und nur eine Seite der Sache betont, wenn Lange in seinem großen Werke über „Das Wesen der Kunst“ als ästhetische Faktoren nur Illusion und Einfühlung gelten läßt: „die Kraft oder Bewegungsillusion in den Baugliedern,“ die er auch im sprachlichen Ausdruck gewähleinst sieht, wonach die Säule „lägt“, das Gesims „hervortritt“, die Decke „überdacht“ usw. Umgekehrt entsteht dann der Gegensatz des Schönen durch den Widerspruch gegen die Illusion des Tragens, Spannens, Hervortretens usw., mit einem Wort, „der Funktion“, die wir

ihnen zuweisen. — Allein darüber hinaus kommt doch noch sehr wesentlich ein Weiteres in Betracht: Es ist das, was Rühl in im „Jahrbuch der Ästhetik“ (2. N. S. 169 f.) einmal so treffend sagt: „Die Form wird erst schön durch den Gedanken, der sie belebt. Nur da ist Kunst, wo Ideen sind. Jedem Gebäude muß eine Idee zugrunde liegen und in der Form desselben sinnlich vernehmbar werden. Zu dem Geiste spricht nur der Geist und die Form wirkt nur insofern auf ihn, als sie ihm einen inneren Geist offenbart, der irgendwie in unserer Seele eine Saite anschlägt, die ihm mit Bewunderung, Liebe, Entzücken entgegen schwingt.“ — In der Tat muß der Zweck gleichsam als Geistes- und Lebensprinzip über einem Bauwerk walten. — Ihn werden auch die Gestaltungsformen — nicht zwar im einzelnen, wohl aber in ihrem allgemeinen Charakter — vielleicht nenne ich es am besten ihren Stimmungscharakter, sich anschließen müssen. — Eine Störung in diesem Verhältnis, ein Gegensatz zwischen Zweck und Form wird gerade beim Bauwerk besonders störend auch in die ästhetische Bewertung einfließen.

Wir mögen es betrachten wie wir wollen, geschichtlich oder ästhetisch: die Zweckrück-sicht, den Hinweis auf die praktischen Bedürfnisse, denen das Bauwerk zu dienen hat, können wir nicht beiseite schieben. Damit aber ist zugleich die grundsätzliche Notwendigkeit gegeben, daß der Architekt vom liturgischen Zweck ausgehen muß und nach ihm seinen künstlerischen Entwurf zu gestalten hat.

Das scheint nun auf eine Vergewaltigung des künstlerischen Empfindens hinaus-zuführen. Wir müssen zugeben, daß es praktische Zwecke geben kann, oder daß solche einem Bauwerk geradezu aufoktroiert werden können, die eine künstlerische Behandlung, wenn nicht direkt unmöglich machen, so doch bedeutend erschweren. Das trifft nun beim katholischen Gotteshaus, wo es sich um einen seit Jahrhunderten geschlossenen Kreis liturgisch notwendiger Forderungen handelt, der schon vieltausend-mal seine glückliche künstlerische Bewältigung fand, nicht zu. Und der Kreis derjenigen Zweckbestimmungen bzw. Erfordernisse, die über die streng liturgische Zweckbestimmung hinausgehen, ist klein,

¹⁾ Karl Scheffler, *Moderne Baukunst*. Berlin 1907, S. 1.

und stellt Erfordernisse dar, deren künstlerische Bewältigung einem geschickten Architekten nicht unmöglich sind. Dahin gehören: die Ausgestaltung der Sakristei, Heizanlagen, Beleuchtungsanlagen, Verbindung von Kirche und Pfarrhaus, Verbindung eines besonderen Paramentenraumes oder eines Versammlungsraumes für Sitzungen des Kirchenstiftungsrats mit der Sakristei (Obergeschoß) u. dgl. — Man kann in der Hauptsache Gurlitt beistimmen, wenn er schreibt: „Ein Architekt kann sich berufen fühlen, eine ihm zu künstlerischer Ausgestaltung ungeeignet erscheinende liturgische Forderung zu bekämpfen, auf die Schwierigkeiten, ja Unmöglichkeit der Ausgestaltung dieser hinzuweisen. Aber die Liturgie soll sich im Allgemeinen nicht nach der Baukunst, sondern diese sich nach der Liturgie richten. Bei den verschiedenen Konfessionen ist die Möglichkeit für den Architekten, reformatorisch auf die Liturgie zu wirken, nicht die gleiche, da diese hier mehr, dort weniger in feste Gesetze gekleidet ist. Bei den evangelischen Kirchengemeinschaften . . . wird dies leichter sein als bei den katholischen, wo die Entscheidung in liturgischen Fragen bestimmten kirchlichen Behörden allein obliegt. Folgt der Architekt hier den Gesetzen nicht, so baut er eben eine schlechte, vielleicht sogar unbrauchbare Kirche. Seine Aenderungsverschlüsse können nicht durch den Bau in ihrer Brauchbarkeit erwiesen werden, sondern müßten eben jenen kirchlichen Behörden zu alleiniger Entscheidung überlassen werden¹⁾.“

Da, wie wir bereits ausführten, beim Kirchenbau auch die Idee der katholischen Kirche als eines Gotteshauses (tabernaculum Dei) zum Ausdruck kommen muß, so ist damit zugleich die Forderung einer gewissen Monumentalität und überragenden, hervorstechenden Würde von selbst gegeben. Daher wird es notwendig sein, die in neuerer Zeit so häufig wiederholte Forderung der „Anpassung an die Umgebung“ sehr cum grano salis zu verstehen und den richtigen Ausgleich zwischen beiden Anforderungen zu suchen: eine katholische Kirche soll nicht wie ein Bauernhaus aussehnen. Darüber später weiteres!

Die künstlerische Bewältigung des architektonischen Zwecks, die rein ästhetischen Gesetzen folgende Formgebung nennen wir Stil. Die große Mannigfaltigkeit der geschichtlich aufgetretenen Stilarten läßt erkennen, daß der jeweils herrschende Stil Ausdruck bestimmter Entwicklungsstufen ist. Kuhn sagt hierüber im allg. zutreffend: „Alle einzelnen Stile haben ihre relative geschichtliche Berechtigung wie die Zeit- und Kulturperioden, aus welchen sie hervorgegangen sind; die Beurteilung des einen oder anderen fällt auf die ganze Geistesrichtung der betreffenden Epoche zurück. Diese geschichtliche Unterlage ist aber eine verschiedene und hängt von den bewegenden, treibenden und maßgebenden Gedanken ab, welche in einer Zeit und Kultur lagen, und die besonderen Stile hervorgebracht haben . . . Auch der religiöse kirchliche Stil ist ein Produkt der kulturhistorischen Entwicklung. Wohl bleibt der religiöse Glaubensinhalt, dem die Idee des Gotteshauses entstammt, immer und überall derselbe; aber die Gesichtsrichtung und die geistige Strömung unter den Menschen, also das, aus dem das formelle Moment in der Kunst hervorgeht, ist dem Wechsel unterworfen.“ Von da aus erheben sich nun die Fragen: In welchem Grade ist die sogenannte moderne Bauweise geeignet, im Kirchenbau zur Verwendung zu kommen? — Dürfen wir denn gar nicht mehr in älteren Stilarten bauen?

Literatur.

Michelagnolo Buonarroti. Sein Leben und seine Werke. Dargestellt v. Karl Frey. Bd. I Michelagnolos Jugendjahre. Berlin (R. Curtius) 1907. (XL. und 345 S.) und Michelagnolo Buonarroti. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst dargestellt von Karl Frey. Bd. I Michelagnolos Jugendjahre. Berlin (R. Curtius) 1907. (VIII und 147 S.) — Preis geh. 20 M.

Michelangelo¹⁾ — il terribile — der rätselhafte, gigantische Meister der Renaissancezeit, reizt den Forscher, den Kunsthistoriker, den Künstler stets zu neuen Versuchen, seiner unheimlichen,

¹⁾ Wir behalten vorerst die übliche Schreibart bei, da sie die herkömmliche ist. Die richtigere, weil von Michelangelo selbst gebrauchte, dürfte allerdings Michelagnolo sein.

¹⁾ D. Gurlitt, a. a. O. S. 42 ff.

leidenschaftlichen, genialen Kraftnatur näher zu kommen, das dämonische, spontane, rastlos vorwärtstreibende Wesen in ihm, die Geheimnisse seines künstlerischen Empfindens und Strebens zu ergünden. — Es verhält sich mit ihm ähnlich wie mit Dante: immer wieder treten neue bisher nicht beachtete Seiten an ihm heraus.

Seitdem Hermann Grimm den Versuch gemacht hat, Michelangelo in dem allgemeinen zeitgeschichtlichen Zusammenhang zu betrachten, ihn aus dem Kulturleben des Cinquecento heraus zu verstehen und uns in seinem — man darf wohl sagen — klassisch schönen Werk ein farben- sattes Bild jenes glanzvollen und komplizierten Zeitalters vorlegte, hat die Forschung keineswegs geruht: — Die in ihrer Art vortreffliche Monographie von Heath Wilson, Harford, Symonds und dann vor allem das ausgezeichnete Buch von Karl Justi (Michelangelo 1900) lieferte sozusagen die psychologisch vertiefte Ergänzung zu Grimms mehr kulturhistorisch entworfenen Darstellung. Justi deduzierte mit hohem Verständnis aus einzelnen Hauptwerken Michelangelos den Ertrag seiner gesamten künstlerischen Tätigkeit mit reifster „historischer Auffassung und Darstellungskunst“. — Neupfens hat dann noch Henry Thode ein großangelegtes dreibändiges Michelangelo-Werk erscheinen lassen, in welchem er unser Wissen und Werten Michelangelos zusammenfassen will. — Die kleineren Biographien und Monographien sind gar nicht zu zählen¹⁾.

Angeichts dieser hervorragenden Leistungen konnte nur ein Mann eine neue Bearbeitung des Lebens und der Werke Michelangelos wagen, der aus Michelangelo ein Lebensstudium gemacht hatte. Das trifft bei Prof. Karl Frey allerdings voll und ganz zu. Seine Publikationen über die Chronologie der Sixtina, über Michelangelo unter Julius II., über die Mediceergräber, seine archivalischen Quellenpublikationen wie die Sammlung ausgewählter Briefe an Michelangelo, die Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris (II. Bb.), das von ihm besorgte Corpus von Handzeichnungen Michelangelos und die Uebersetzung der Briefe des Michelangelo (1907) und nicht zum wenigsten ein seit mehr als 25 Jahren aufs eingehendste und sorgfältigste angestelltes Studium von Archivalien, die sich auf Michelangelo beziehen, lassen den Verfasser in ganz besonderer Maße geeignet erscheinen, eine den heutigen Stand unserer Kenntnis zusammenfassende Monographie über Michelangelo zu schreiben.

Frey stellt sich dabei im wesentlichen eine doppelte Aufgabe, die man sachlich vielleicht am prägnantesten bezeichnen könnte als eine Kombination von Grimms kulturhistorischer und Justi psychologisch ästhetischer Betrachtungsweise. Es ist dem Verfasser einmal darum zu tun, „den nicht immer sichtbaren und so mannig- fach verschlungenen Faden nachzuspüren, die von außen her auf den größten Meister romanischen Kunstschaffens hinführen“, d. h. mit anderen

Worten, die Einflüsse von Zeit, Nation, Auftraggebern, Lehrern u. a. auf den Meister festzustellen. Ferner will er den Zusammenhang michelangelesker Kunst mit der Eigenart seiner Persönlichkeit darstellen. Michelangelos Werke sind in Tat und Wahrheit Selbstbekenntnisse. „Aus ihnen spricht seine Seele, zuweilen in sanften Tönen, meist in leidenschaftlichem Ungestüm — in Furia — immer jedoch schwermütig, ernst, erhaben.“ Es gilt also „die innere Entwicklung des Meisters aus den Werken darzulegen, die in seinem Dasein wie in seinen Entschlüssen tätigen Triebkräfte wenigstens zu ahnen, besonders in den Werdeprozeß der Schöpfungen Einsicht zu gewinnen, die zu allen Zeiten als die unüber- troffenen und erhabensten Äußerungen dieses einsamen Geistes gelten“.

Es ist selbstverständlich, daß alle zur Zeit bekannten gedruckten und ungedruckten Quellen — literarische und künstlerische — zu Rate gezogen sind. Es kommen vor allem hier in Betracht: die eigenen Zeugnisse Michelangelos, der einer der schreiblustigsten Künstler jener Zeit war: seine Korrespondenz, seine zahlreichen Tagebücher, Gedichte, dann die Aufzeichnungen einzelner Familienmitglieder. Daneben endlich sind zeitgenössische Quellen zu berücksichtigen, wie die fünf Biten von Giovio, Antonio Velli, dem Anonymus Magliabechianus, Vasari und Condivi. Die letzteren beiden sind die wichtigsten.

In dem vorliegenden I. Band ist die Jugendzeit Michelangelos behandelt, wozu dann in dem Quellenband die nötigen Belege und Detail- unterforschungen oft der minutiösesten Art geboten werden. Dabei ist freilich das Schlußkapitel über Michelangelos Jugendentwicklung (Arbeiten in Florenz bis zum Eintritt in Julius' II. Dienste) für den zweiten Band zurückgestellt worden, wofür uns allerdings die Rücksicht auf den Umfang des I. Bandes nicht wichtig genug erscheint.

Mit wahrhaft deutscher Gründlichkeit und einem Gelehrtenfleiß von nicht gewöhnlicher Fähigkeit und entfangungsreicher Ausdauer ist der Verfasser zu Werke gegangen. Er scheint auch vor Detailuntersuchungen nicht zurück, deren innerer Wert in keinem Verhältnis zur aufgewandten Mühe steht. Die elf Kapitel, in welchen die Jugendentwicklung Michelangelos dargestellt ist, behandeln die Familienverhältnisse, Kindheit, die ersten künstlerischen Versuche, die erste Einschulung durch Domenico Ghirlandajo; sie zeigen Michelangelo im Hause der Medici, beim Studium der medizinischen Sammlungen, im Garten von San Marco, im Verkehr mit Florentiner Humanisten. Durch Bertoldo di Giovanni wird der junge Kunstbesessene in die Skulptur eingeführt: durch Pflege des Zeichnens und Modellierens.

Vom vierten Kapitel ab beginnen die Erörterungen der früheren Werke Michelangelos: die Centaurenschlacht, Madonna an der Treppe, Herkules, Kreuzifixus von Santo Spirito. Das 6. und 7. Kapitel behandeln das Verhältnis zu Piero il fiero, den Einfluß Savonarolas, dessen Charakterbild im ganzen richtig gezeichnet, dessen Wirken im allgemeinen richtig gewertet wird. Auch darin wird dem Verfasser beizustimmen sein, daß Savonarolas Einfluß auf die Kunst

¹⁾ Eine Aufzählung der Literatur findet man bei Passerini, Bibliografia di Michelangelo. Firenze 1875, und neuesten bei Kraus (Sauer), Gesch. d. christl. Kunst II, 2 S. 335 f.

nicht so direkt und so bedeutend war, als Vode und Alazfo anzunehmen geneigt sind¹⁾; das 9. bis 11. seinen ersten römischen Aufenthalt mit den dortigen früheren Hauptwerken: Bacchus, Pieta, Croß, Kauernder Knabe.

Schon diese kurze Inhaltsangabe läßt erkennen, welche ins einzelne gehende Arbeit wir vor uns haben. Es ist gewiß nicht zu beanstanden, daß der Verfasser alle bloß rhetorische Behandlung, die man nur allzugerne bei Darstellung großer Meister trifft, grundsätzlich abgelehnt hat. Gleichwohl wird mancher Leser mit dem Referenten wünschen, es möchte das einzelne auch mehr von ästhetischen Gesichtspunkten aus behandelt sein; man möchte wohl auch öfters höheren Flug wünschen; aber man muß sich freuen über die zuverlässige historische Gabe und Sachlichkeit des Verfassers. Auf das Einzelne kann hier nicht eingegangen werden. Doch möge die Bemerkung gestattet sein, daß die wiederholte Bezeichnung „San“ Carmine für die Kirche „del Carmine“ (Karmeliterkirche) in Florenz keine Berechtigung hat, und allem Anschein nach auf einem Mißverständnis beruht.

Warum die düstere Symbolik der Fresken des Kampofanto zu Pisa (S. 188) eine „dogmatisierende“ genannt wird, ist nicht verständlich; sie eine „moralisierende“ zu nennen, bestände mehr Recht. — Die Behauptung aber, die S. 193 übrigens ohne weiteren Beweisversuch aufgestellt wird, Michelangelo, der zwar von Luther nichts wissen wollte, der stets und gewissenhaft die religiös-kirchlichen Pflichten erfüllte, sei durch die Bibellektüre dazu gerührt worden, „über das äußerliche Kirchentum hinaus allein in der Rechtsfertigung durch den Glauben“ das Heil seiner Seele zu suchen, gehört zu den glücklicherweise seltenen theologischen „Kuriositäten“ des Werkes, die hoffentlich bei einer neuen Auflage möglichst gründlich gestrichen werden.

Dem Werke, das auch um seines ausgezeichneten Druckes willen zu rühmen ist, sind 11 Einhaltsbilder beigegeben, die aber teilweise besser sein dürften, als sie sind, die Korrektur ist sorgfältig. S. 111 Z. 8 v. o. ist noch irrtümlich „eine“ statt „ihre“ stehen geblieben. — Die Fortsetzung des monumentalen Werkes erwarten wir mit Spannung.

Tübingen. Ludwig Baur.

Die Schedelsche Bibliothek. Ein Beitrag zur Geschichte der Ausbreitung der italienischen Renaissance, des deutschen Humanismus und der medizinischen Literatur von Dr. Richard Stauber. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Dr. D. Hartig. Freiburg i. Br. 1908. (XXII und 278). Preis 8 M.

Das Buch schlägt in die Geschichte des Bibliothekwesens ein. Darin liegt seine eigentliche allgemeinere Bedeutung und sein literarischer Wert. Mit der Kunst scheint es in keinem Zusammenhang zu stehen. Und doch besteht ein

solcher. Nicht nur ganz allgemein, insofern die Ausbreitung der künstlerischen deutschen Renaissance erst verstanden ist, wenn ihre literarische Ausbreitung gekannt ist und wenn die intimeren und persönlichen Verbindungen zwischen Deutschland und Italien bloßgelegt sind, sondern in einem ganz speziellen Sinne bringt es für diesen und jenen Punkt der deutschen Kunstgeschichte interessante Einzelheiten. Ich will sie nur kurz herausheben:

Für die Geschichte der Dürerschen Kunst ist interessant, daß Hartmann Schedel von Padua die Kenntnis der durch Mantegna vertretenen Renaissance mitbrachte. „In Padua erwarb er jenes Bruchstück aus dem griechischen Reise tagebuch des Cyriacus von Ancona, dessen Zeichnungen nebst dem Text in der Münchener Handschrift Cln. 716 erhalten sind. Einige dieser Zeichnungen, nämlich der schreitende Merkur und Arion auf dem Delfin wurden Vorbilder für Dürersche Handszeichnungen, deren Originale jetzt die Ambrafer Sammlung der Wiener Hofbibliothek aufbewahrt.“ (Vgl. S. 51.) Auch in einem anderen Fall fällt Licht auf eine Streitfrage, die Dürer berührt: die vier Bücher der Liebe des poeta laureatus Konrad Celtis (1502) enthalten 10 Holzschnitte, die teils Dürer, teils Wohlgemut und seiner Schule zugeschrieben werden. Die Entwürfe zu sieben von diesen Holzschnitten stammen nach Ausweis der Handschrift Cln. 434 von Hartmann Schedel (S. 77). Schedel selbst wurde in Nürnberg mit Albrecht Dürer persönlich bekannt, wie auch mit dem nachmals von Dürer gemalten Holzschuhler. (S. 245.) Auch zu Hans Burgkmair, Kulmbach, Schäußlein scheint er in Beziehung gestanden zu sein, so daß das Urteil nicht zu gewagt ist, daß Hartmann Schedel eine Verbindung zwischen Kunst und Humanismus hergestellt habe.

Noch in anderer Weise ist Hartmann Schedels Name mit der Kunstgeschichte verflochten: Er ist der Verfasser einer 1493 lateinisch und deutsch erschienenen Weltchronik (Nürnberg bei Koburger), das erste Werk eines Deutschen, wie Wegele bemerkt¹⁾, der zugleich von humanistischem Geiste befeelt, sich die Darstellung der Weltgeschichte zur Aufgabe macht. Diese Weltchronik ist mit zahlreichen — etwa 2000 — Holzschnitten ausgezeichnet. Die Herstellung der hierfür notwendigen Stöcke beschäftigte Michael Wohlgemut, den Lehrer Albrecht Dürers, und seinen Schwiegersohn Wilhelm Pleidenwurff zwei volle Jahre.

Tübingen.

L. Baur.

¹⁾ Wegele, Geschichte der deutschen Historiographie, München 1885. S. 58.

Annoncen.

Lourdesgrottenbau.

Bereits 51 Anlagen errichtet. Zeichnungen und Kostenanschlag bereitwilligst.
Alois Hueber, Wallerstein, Bayern.

¹⁾ Vgl. übrigens zu dieser Frage die Abhandlung von Dr. N. Steinhäuser, Savonarola und die Kunst, Hist.-pol. Bl. 1903, Bd. 131.

Minister; ihm gelingt es, die Ruhe herzustellen, er entscheidet sich für St. Maria in Padua: dort sollte Antonius ruhen, wie er selbst wollte. (Schluß folgt.)

Meister Konrad Witz von Rottweil¹⁾.

Von Garnisonspfarver Effinger, Alm.

(Fortsetzung.)

Die Außenseite dieser Tafel zeigt die Befreiung Petri aus dem Kerker. Der Farblenton ist gedämpft, er soll das Dämmerlicht des Tages andeuten. Es sind hier zwei Handlungen auf demselben Bilde dargestellt: die Lösung der Fesseln und die Flucht aus dem Kerker. Trefflich ist geschildert, wie der Engel sachte und behende das Halsseilen des schlafenden Petrus löst und sodann mit sicherem Schritt den noch träumenden Apostel aus dem Kerker führt. Das Gemälde ist gut erhalten. Von großer Schönheit ist die Engelsgestalt in weißem Gewande, die Buchhardt wie eine „Vorahnung der machtvollen himmlischen Boten in Diners Apokalypse“ betrachten möchte.

Diese eben beschriebenen Genfer Altarbilder aus der letzten Zeit seines Lebens bezeichnen auch zweifellos den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens. Werke aus der früheren Schaffenszeit des Konrad Witz konnte der Verfasser dieser Zeilen jüngst in der Basler Kunstsammlung betrachten. Die dort vorhandenen Tafeln (0,92 m hoch, 0,74 m breit) zeigen Darstellungen aus dem Alten Testament und der römischen Geschichte, die nach der Art der biblia pauperum neuteamentliche Begebenheiten vorbilden sollten. Auf zwei Tafeln sehen wir die Helden Abisai, Sabothai und Benaja, die dem König David Wasser aus dem von den Philistern besetzten Brunnen bringen; diese Helden galten als Vorbilder der drei Weisen, die sich vor Herodes nicht fürchteten. Eine weitere Tafel stellt Melchisedech und Abraham dar mit dem Opfer von Brot und Wein — ein bekanntes Vorbild des Messiasopfers. Auf der vierten Tafel steht Esther vor Ahasver — ein Hinweis auf

die fürbittende Macht Mariens bei ihrem königlichen Sohne. Die fünfte Tafel zeigt Antipater, der dem Julius Cäsar vor Gericht seine für ihn erlittenen Wunden und Narben zeigt, nachdem er bei ihm als treulos verurteilt worden war. Es ist dies ein Hinweis auf Christus, der auf seine Wundmale hinzeigen kann, um für die sündige Menschheit von dem Vater Gnade zu erlangen. Das Goldgrundmuster dieser Tafeln zeigt, daß dieselben einmal übereinander in zwei Reihen geordnet waren, nämlich oben: Melchisedech und Abraham, Esther und Ahasver, Cäsar und Antipater; unten: David und die Helden. Offenbar sind hier die Reste eines früheren Flügelaltars noch vorhanden.

Von der einstigen Außenseite sind bloß noch drei Bruchstücke erhalten: eine Tafel mit dem Bilde der Synagoge, die eine Binde um die Augen, eine geknickte Standarte in der einen und die Geseßestafeln in der andern Hand hält — als Gegenstück hatte ihr jedenfalls die Ecclesia entsprochen. Eine weitere Tafel zeigt das Bild eines weißgekleideten, schwarzbärtigen Mannes, der in der Rechten ein Messer, in der Linken ein Buch trägt. Wir haben hier offenbar ein Bild des Apostels Bartholomäus, nicht eines jüdischen Priesters, wie Buchhardt annehmen möchte, dem ein Messer lesender Priester als Gegenstück entspräche. Für den Apostel spricht schon das Buch, das gewöhnliche Kennzeichen des apostolischen Amtes. Die dritte Tafel zeigt das Bild des Christophorus, mit dem Jesuskind durch einen Fluß schreitend; statt des Goldgrundes haben wir landschaftlichen Hintergrund. — Von größeren Dimensionen und ohne Beziehung zu den oben beschriebenen Bildern ist eine Darstellung von Joachim und Anna, die an der goldenen Pforte sich begegnen. Diese Bilder hängen in demselben Raum — dem „Konrad-Witz-Saal“.

Was auf den ersten Blick an diesen Basler Bildern das Auge erfreut, ist die leuchtende Farbenpracht, die sich ungeschwächt durch die Jahrhunderte erhalten hat. Diese Wahrnehmung läßt sich allerdings auch noch bei andern Meistern der schwäbischen Tafelmalerei in der Früh-

¹⁾ In der Anmerkg. S. 7 ist ein Versehen vorgekommen, insofern Zeile 2 die Worte: „der Vater des“ ausfielen. Es muß also heißen: daß der Vater des Konrad Witz in Konstanz geboren wurde ca. 1375“.

zeit machen, so auch bei dem sogenannten „Meister von Schloß Lichtenstein“, von dem ein Tod Mariens mit großer Leuchtkraft der Farben in Stuttgart ausgestellt war. Ferner ist allen Bildern gemeinsam die sorgfältige Durchbildung der Einzelheiten. Der Faltenwurf ist einfach und großzügig, so insbesondere an der schönen Apostelgestalt des Bartholomäus, dessen großzügige Manier Burckhardt an die Figur des Paulus auf Dürers Apostelbild erinnerte. Dagegen darf nicht übersehen werden, daß die meisten Figuren in Basel etwas Schwerfälliges in Haltung und Bewegung an sich haben; die kurzen gedrungenen Figuren sind alle nach demselben Typus gebildet, der Eindruck des Monotonen ist nicht zu leugnen.

Die Fähigkeit, eine Raumwirkung zu erzielen, ist bei den Basler Bildern sehr gering; nur die Darstellung des Christophorus und das Joachim-Bild machen eine Ausnahme. Hier sehen wir auf dem ersten bei Wig schon den Sinn und die Fähigkeit, das Wasser naturgetreu wiederzugeben, und die Luftperspektive gelingt ihm besser als seinen Zeitgenossen. In der Darstellung der goldenen Pforte sodann ist bereits ein schöner Anfang richtiger Raumperspektive gemacht, worin Wig später so Großes leistete.

In den Basler Bildern haben wir die erste Entwicklungsstufe des malerischen Schaffens und Könnens unseres Landsmannes; alles ist selbsternworben und eigenartig, ohne nachweisbare Ab-

hängigkeit von fremden Einflüssen. Die scharfe Modellierung dieser Gestalten und die Ausarbeitung bis in die kleinsten Einzelheiten zeigt, daß dem Meister vielmehr plastische Kunstwerke als Flächenmalerei zum Vorbild dienten. „Die Basler Altarbilder,“ sagt Schmarow, „zeigen Zusammenhang mit der Steinskulptur. Der starre Schnitt aller Gesichter und ihre großflächige Behandlung verraten, daß der Hinblick auf bemalte Steinskulpturen von diesem Schrot



Konrad Witz, St. Bartholomäus (Basel).

und Korn das Entscheidende gewesen sei. Die gedrungenen Verhältnisse der Mehrzahl dieser Gestalten bestätigen solche Herkunft aus Burgund.“ (Abhandlungen der philosophisch-historischen Klasse der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften Bd. II, 1903, S. 15.) Uebrigens hatte Konrad Witz Gelegenheit, in seiner Vaterstadt Rottweil treffliche Skulpturen zu studieren am Turme der sogen. Kapellenkirche, Werke, die zu den besten Leistungen schwäbischer Frühkunst gehören.

Einen Schritt weiter in der Entwicklung sehen wir Konrad Witz auf einem kleinen (50 cm hohen) Bilde in dem Museo Nazionale in Neapel, das bisher dem Hieronymus Bosch (1470—1530) aus Herzogenbusch zugeschrieben und erst von A. Bayersdorfer als Arbeit von Konrad Witz erkannt wurde. Das Bild zeigt den Blick in eine romanische Kirche — das Basler Münster —, im Vordergrund die heilige Familie mit Barbara und Katharina. Mit sichtlicher Freude hat

der Meister sich an diese Raumgestaltung mit nicht geringen perspektivischen Schwierigkeiten gemacht und sogar schon Proben der Freilichtmalerei uns gegeben, indem er uns durch eine offene Seitentüre einen Blick werfen läßt auf eine sonnige Gasse, in der hohe Häuser scharfe Schlag Schatten werfen. Dieser Zug ist in der aberdeutschen Malerei neu und hat nur ein Seitenstück in der Tafel der Verkündigung vom Sterzinger Altar (1456), wo die Behandlung des durch das Fenster einfallenden Lichtes einen hohen Grad seiner Naturbeobachtung aufweist.

Ein ganz ähnliches Motiv behandelt Witz nochmals auf einem Tafelbild, das sich im städtischen Museum in Straßburg befindet (1,61 m hoch, 1,30 m breit). Es öffnet sich der Blick in eine lange, gewölbte Halle, ähnlich einem Kreuzgang, vorn links mit einem schmalen Nebenraum, in dem sich ein Altar mit dem Bilde der Kreuzigung befindet; am Ende der Halle öffnet sich der Blick ins Freie, auf eine Gasse. Dem Beschauer zunächst sitzen in der Halle Maria Magdalena und Katharina, in Betrachtung versunken; links sitzt Magdalena, in der Linken das Salbengefäß, den Blick zum Himmel gerichtet, in ein einfaches grünes Wollkleid gehüllt; ihr gegenüber sitzt Katharina mit fürstlichem Schmuck, eine Perlenkrone auf dem Haupt, in ein rotes Samtgewand gekleidet, in einem Buche lesend. Das rote Prachtgewand ist in eine üppige Fülle schwerer Falten hingegossen, wie kaum auf einem anderen Bilde dieser Zeit. Köstlich sind die Sonnenstrahlen in dem langen Gange, die den Gegenständen den Schein plastischer Wirklichkeit verleihen. Außerordentlich malerisch wirkt sodann auf diesem Straßburger Bild der Ausblick auf die sonnige Gasse, auf der sich ein Stück Basler Straßenlebens zur Zeit des Konzils abspielt. In einem Laden hält ein Maler und Bildhauer seine Kunstwerke feil, ein Geistlicher unterhandelt mit ihm; auf der Gasse begrüßen sich elegante Spaziergänger, ein Geistlicher im Talar geht vorüber, ein Knabe tummelt sein Steckenpferd und in einer kleinen Wasserpfütze — ein Beweis für die scharfe Beobachtungsgabe des Meisters — spiegelt sich das

Bild eines Vorübergehenden. Von diesem reizenden Bilde des Meisters Witz sindervielfältigungen auch im Postkartenformat in Straßburg zu haben. (Fortf. folgt.)

Katholische Kirchenkunst und moderne Kunst.

Einzelfragen. (Architektur.)

Von Prof. Dr. Ludwig Baur, Tübingen.

Motto: „Das Haus, das ich bauen will, ist groß; denn groß ist unser Gott über alle Götter. Wer ist imstande, ihm ein würdiges Haus zu bauen?“
(II Ehr. 2, 5 f.)

(Fortsetzung.)

II. Einige ästhetische Fragen.

Die Symbolik der christlichen Kirche lehnt sich hauptsächlich an den Bau des Salomonischen Tempels an, jedoch hauptsächlich, um die Struktur des geistigen Gottesbaues in den Herzen der Gläubigen daraus abzuleiten. — Noch mehr aber wirkte für die Auffassung des katholischen Gotteshauses ein das Bild der Gottesstadt, des himmlischen Jerusalem, die uns in der Apokalypse geschildert ist¹⁾. Hieronymus sagt wiederholt: daß dieses himmlische Jerusalem das Bild der Kirche sei: »Sciat Jerusalem in Scripturis sanctis semper typum habere Ecclesiae.«²⁾ Das Bild ist der Kirche von den allerältesten Zeiten an geläufig und hat durch die Aufnahme in den Ritus der Kirchweihe seine Sanktion erhalten. — Diese symbolische Auffassung ist insbesondere für die Ausstattung der Kirche, für die Anbringung der Engelchöre, für die Darstellung der mit dem Herrn zu Gericht sitzenden Apostel u. dgl. maßgebend geworden. Sie heißt den Kirchenraum so ausgestalten und ausstaten, daß Himmelsstimmung uns umsäugt: »Nostra conversatio in coelis est.« Darauf muß der Architekt achten.

Aber auch der Salomonische Tempel als Vorbild der christlichen Kirche hat den baulichen Charakter der letzteren mitbestimmen helfen: und die mittelalterlichen Symboliker haben dem

¹⁾ Vgl. Auber, Histoire et théorie du Symbolisme chrétien II, 350—390.

²⁾ Hieronymus, de Sophon., c. 3.

Gedanken durchaus richtig Ausdruck verleihen: »Ab utroque, scil. a tabernaculo et a templo nostra materialis ecclesia formam sumpsit,«¹⁾ was wieder hauptsächlich in der Zweiteilung zum Ausdruck kommt.

Indes auch die Einteilung des basilikalischen Langhauses in drei Schiffe, die Anbringung von drei Türen wird schon in den apostolischen Konstitutionen in Zusammenhang gebracht mit der allerheiligsten Dreifaltigkeit.

Nun ist wahr, daß sich die Symbolik hauptsächlich auf bestimmte Einzelheiten bezieht, während sie auf das Ganze des Kirchengebäudes einen nennenswerten Einfluß nicht oder kaum ausgeübt hat bezw. ihr meist erst nachgefolgt ist. Gleichwohl bleibt bestehen, daß das Symbol des himmlischen Jerusalem, der beata pacis visio, die Grundbaurfassung vom katholischen Kirchenbau wiedergibt und darum auch aus dem Bauwerk herausklingen muß.

Auch die Ostung der Kirche hat offenbar symbolische Gründe, die vom Architekten nach Möglichkeit berücksichtigt werden sollen. Ohne Grund sollte von dieser uralten Regel nicht abgegangen werden, die nun allerdings vielfach nicht eingehalten wird. Es liegt ihr der Gedanke zu Grunde, daß der Betende sich der aufsteigenden Sonne zuwenden solle, welche ein Symbol Jesu Christi ist, ferner daß das Christentum, vom Standpunkt des Abendlandes angesehen, von Osten kam: ex oriente lux.

Endlich hängt die Ausgestaltung der Kirche in Kreuzesform ebenfalls mit symbolischen Gedanken an das Kreuz Christi zusammen, jedoch ohne daß sie als *conditio sine qua non* des katholischen Kirchenbaues angesehen werden könnte.

2. In nicht weniger bedeutsamer Weise influirt die Liturgie und damit der praktische Zweck auf die Ausgestaltung der katholischen Kirchenbauten. Der Kirchenarchitekt muß notwendigerweise mit dem Charakter, den Formen und Bedürfnissen der katholischen Liturgie durchaus vertraut sein. Wir können Gurlitt nur recht

geben, wenn er sagt: „Die Liturgie ist Bauherr bei Errichtung eines Gotteshauses. Und wie der Bauherr eines Wohnhauses das gute Recht hat, an den Architekten bestimmte Wünsche und Forderungen zu stellen; wie es Zeichen eines guten Architekten ist, wenn es ihm gelingt, diesen Forderungen und Bedürfnissen künstlerischen Ausdruck zu geben, so hat der Baumeister eines Gotteshauses die Aufgabe, die Forderungen der Liturgie in künstlerische Form zu bringen.“

Die ganze Geschichte der christlichen Architektur lehrt diese Zusammenhänge: die Ausgestaltung des besonderen Altar- und Priesterraumes gegenüber dem Raum für die Gläubigen, die Aussonderung der *psallae*, cantores, Sänger, die Anlage von Krypten und Unterkirchen, von Chorumgängen u. dgl. hängt mit der Liturgie zusammen. Aber damit kommen wir auf eine grundsätzliche ästhetische Frage, auf den großen Streit, der die theoretisierenden Aesthetiker in zwei Lager spaltet: ob die Architektur nur eine dienende, unfreie, untergeordnete Kunstindustrie sei oder aber eine wahre, selbständige, mit den übrigen gleichberechtigte Kunst. — Es hängt damit die uns eigentlich hier allein interessierende Streitfrage nach dem Verhältnis von Zweck und Schönheit bezw. Zweck und Architektur zusammen. Praktisch gestaltet sich denn die Fragestellung so: ob und inwieweit Zwecke, die außerhalb der Architektur als reiner Kunst liegen, auf sie bestimmend einwirken können.

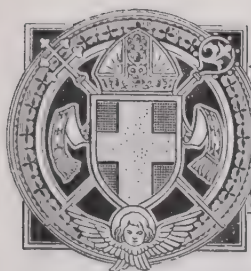
E. v. Hartmann¹⁾ bejaht für die Architektur diese Verbindung von Zweck und Schönheit, ja er macht sie ganz und gar zu Zweckbauten. „Ein Bauwerk ist dazu da, um gebraucht zu werden; ja, seine inhaltliche Schönheit beginnt erst mit dem Zweckmäßigen. Das Werk ist umso schöner, je mehr es im ganzen und in allen einzelnen Teilen die Grundgedanken seines Zwecks erkennen läßt.“

Es kann nicht zweifelhaft sein, daß die Baukunst als solche aus dem rein praktischen, alltäglichen Bedürfnis hervorgewachsen ist. Solange sie diesen rein praktischen Zweck allein berücksichtigt und ihre Durchführung lediglich von dem Ge-

¹⁾ Vgl. die Nachweise bei Sauer, a. a. O. S. 107, Anm. 2.

¹⁾ Philosophie des Schönen. Leipzig 1887.

APR 29 1986



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 3.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-Handlung 1909. Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

Neue Meisterwerke kirchlicher Plastik von Professor Busch.

Besprochen von Professor Dr. Ludwig Baur, Tübingen.

Ein Gang durch unsere Kirchen zeigt uns zweifellos ganz erhebliche Fortschritte des kirchlichen Kunstschaffens gegen frühere Jahrzehnte: Nicht nur hat die kirchliche Architektur sich ganz die Formwelt früherer Stilarten erobert, die sie mit völliger Sicherheit beherrscht und selbständig verwendet: da und dort sind auch bereits — wenn auch begreiflicher — und berechtigterweise vorsichtig und zaghaft — gewisse Ansätze zu einer Weiterbildung der kirchlichen Architektur besonders in der Raumkonstruktion, der Flächenbehandlung und Ornamentik gemacht worden. — Auch in der Malerei haben wir ganz erfreuliche Leistungen zu verzeichnen: wir brauchen ja nur an die Werke eines Cornelius, Seib, Fugel, Feuerstein, Fritz Kunz und so mancher anderer Meister der Neuzeit zu erinnern. — Der Altarbau ist in den letzten Jahrzehnten zu einer Läuterung und Verfeinerung gebracht worden, die sehr angenehm absteht gegen die fürchterlichen Schreinerarbeiten, mit denen man vor 50 und 60 Jahren unsere Kirchen verschönernte. Gerade in unserer engeren Heimat hat Schnell in Ravensburg eine recht glückliche Verbindung maßvoller moderner Formgebung, selbständiger und neuer Problemstellungen und Lösungen im Altarbau versucht, an denen man nur seine Freude haben kann.

Im kirchlichen Kunsthandwerk hat wenigstens die edle Metallkunst (Mon-

stranzen und Kelche) eine rühmenswerte Entfaltung gefunden, nicht jedoch in gleichem Maße die übrige Kleinplastik, die mit unedlem Metall arbeitet¹⁾. Hier ist beinahe noch alles zu tun! Nur in der Paramentik und — wie mir scheint — auch in der Plastik können wir trotz einzelner hervorragender Meister wie Schmitt, Waderé, Joseph Limburg, Busch u. a. noch nicht recht zufrieden sein. Einerseits begegnet uns da allzuviel Schablonenhaftes, Herkömmliches, Fabrikmäßiges. Wir sind noch nicht genügend losgekommen von der kraftlosen Manier, von der Süßlichkeit geleckter Glätte und damit von der Langeweile nichtsagender Charakterlosigkeit. — Was unseren plastischen Durchschnittswerken in den Kirchen amoch fehlt, das ist die Innerlichkeit, das ist die Seele, das Leben, die Kraft. Ferner: die Polychromierung liegt noch sehr im argen; von einer Abstimmung derselben auf die Umgebung ist sowieso keine Rede. Das betrifft nicht nur die Einzelfigur, sondern auch die Reliefdarstellungen. Nur selten treffen wir eine energische Durchdringung, eine tiefe seelische Erfassung des vorgenommenen Stoffes, eine freie und selbständige Wiedergabe, nur selten den Widerschein religiöser Kraft auf dem Antlitz, in der Haltung und Gebärde. Andererseits will es — wie Professor Heilmeyer anführt — der modernen christlichen Plastik nicht so leicht gelingen, die heiligen Gestalten in einer unserer Zeit und unserem religiösen Empfinden nahestehenden Form

¹⁾ Vgl. übrigens den Aufsatz von F. Mohr im „Archiv“ XXVI (1907).

zu vermitteln¹⁾. Umso lieber machen wir heute unsere Leser auf neue Arbeiten aufmerksam, die, aus dem Atelier des Herrn Professors G. Busch in München hervorgegangen, die kirchliche Plastik der Gegenwart auf richtigen Bahnen zeigen.

1. Eine recht ansprechende Gruppe ist der hl. Martinus von Busch; das Werk befindet sich in der Kirche zu Böttingen. Der hl. Martinus hat eben seinen Mantel geteilt und reicht die Hälfte desselben dem Bettler, der ihn — seinen Rücken gegen die Kälte schützend — mit

der linken Hand erfaßt, während der Heilige seine Gabe mit teilnehmendem Blick begleitet und die Mantelhälfte um die Gestalt des Bettlers zu legen sich anschickt. Das Anlitze des heiligen Martinus ist eine Mischung von kriegerischer Kraft und christlicher Milde und Barmherzigkeit. — Auch hier versteht es Busch, das innere Leben, das nach außen hin drängt, uns nachfühlen zu lassen:

Edeleut und Liebe im Geben, Dankbarkeit und Demut im Empfangen. Allerdings bedeutende Variantenmöglichkeiten schließt das Thema nicht ein.

2. „Christus in der Ruh.“ Weit komplizierter sind die übrigen schwierigen Stücke, die sich Professor Busch zum Vorwurf genommen hat. — Nichts verlangt vom Künstler eine größere Fähigkeit der Darstellung, nichts ein so energisches Durchmeditieren seines Gegenstandes, als die Wiedergabe der Leiden und des Sterbens Jesu. Hier hilft technische Virtuosität

allein gar nicht. Ich kann mir keinen schwierigeren Stoff denken, als etwa einen Christus am Ölberg oder den kreuztragenden Heiland, oder den Gekreuzigten: Hat uns für den letzteren die Liturgie die Grundidee vorgezeichnet mit ihrem unausschöpfbaren Worte: *Regnavit a ligno Deus*, so wird für Darstellungen der ersteren Art das »*Coepit contristari et moestus esse*« oder der Ruf der Verlassenheit: »*Torcular calcavi solus*« etwa den Ausschlag geben.

Damit ist die inhaltliche Aufgabe des

Künstlers sehr wesentlich auf das psychologische Gebiet gewiesen. Aber er wird nie vergessen, daß es auch hier die Seele des Gottesohnes ist, die selbst aus dem barmherzigsten Zustand noch herausleuchtet. Er wird nie übersehen dürfen, daß der Gottesohn sein Leiden nicht als unabwendbares Schicksal in dumpfer Resignation trug, sondern in der Kraft des selbst erwählten Erlösungswillens:

Die Liebe, Leidenskraft, Hoheit, Geduld muß sich



Christus in der Ruh von Professor Busch.

vermählen mit dem Ausdruck des Glanzes, des Schmerzes und der Trauer; die Tendenz zu heben, zu stärken, zu läutern, in dem Beschauer das Wehe nachfühlen zu lassen, das innigste Mitleid und heilige Entschließungen zu wecken: so hat im Gotteshause die Kunst zu dienen.

Noch eines ist zu berücksichtigen: es betrifft das Verhältnis der plastischen Einzelfigur zum Beschauer. Bei religiösen Stoffen kann sie mehr lehrhaft sein, oder es kann das Schwergewicht wieder auf die psychologisch-ästhetische Wirkung gelegt

¹⁾ „Christl. Kunst“ V (1908/09) 2.

werden. Das letztere ist nun zweifellos in der Richtung des gegenwärtigen Kunstschaffens gelegen. Die Aufgabe des Plastikers geht dann wesentlich dahin, dieses Seelische, Innerliche dem an sich spröden, ausdruckslosen, schweren Stoff abzurufen ohne Ueberreibungen in Gestus und Bewegung.

Betrachten wir nunmehr den Christus in der Kuh, welchen Professor Busch für die Hauskapelle des Herrn Professors Dr. Knöpfler in Schomburg bei Wangen hergestellt hat: eine bemalte Holzfigur! Welch eine stumme Predigt ist sie!

Soll ich auf die formalen Schönheiten eigens verweisen, welche in dem großen Kontraste liegen zwischen den starren, unbeuglichen, lebens- und gefühllosen geraden Linien des breiten, schweren Kreuzes und den gerundeten, fließenden Linien der zusammengesunkenen, von Leid und Liebe zusammengedrückten Figur? Jesus ruht einen Augenblick in nahezu völliger Erschöpfung auf einem Steine; er läßt es nicht, das Kreuz, das er erwählt zu seiner Todesstätte: nur soll es auch die Erde ihm tragen helfen — doch wenigstens für einige Augenblicke! Dieses edle, leidensvolle Antlitz, wie tief schaut es dich an: denke rückwärts an den Beginn dieses Leides und Elends — denke vorwärts — noch ist es ja nicht am Ende — nach Golgatha. Sieh diese zarten Hände — welch ein Kontrast zu der ungewohnten schweren Last! Sieh diese tiefen Augen: sie schauen dir bis auf deiner Seele tiefsten Grund: du sündenbeladene Menschenseele: die Quelle und das Ziel dieses Leides, dieses Elendes. — So faßt uns dies Kunstwerk in der Seele Tiefen, so redet es zu uns: die Kunst ist zur Priesterin geworden! Das ist religiöse Kirchenkunst: sie ist tiefste Gedankenkunst und zugleich tiefste psychologische Kunst, religiöse Lyrik! — Ist's nicht wie eine künstlerische Paraphrase jenes inniglichen Zwiegesprächs zwischen der Seele und dem leidenden Heiland, für welches uns die Komposition Hugo Wolfs die zartesten lyrischen Töne fand?

Seele: Wunden trägt du, mein Geliebter!

Und sie schmerzen dich.

Trüg ich sie statt deiner — ich!

Herr! wer wagt es so zu färben
Deine Stirn mit Blut und
Schweiß?

Jesus: Diese Male sind der Preis,
Dich, o Seele, zu erwerben.
An den Wunden muß ich sterben,
Weil ich dich geliebt so heiß.

Seele: Könnt ich, Herr, für dich sie tragen,
Da es Todeswunden sind!

Jesus: Wenn dies Leid dich rührt, mein
Kind!

Magst du „Lebenswunden“ sagen,
Ihrer keine ward geschlagen

Draus für dich nicht Leben rinnt.

Seele: Ach! wie mir in Herz und Sinnen
Deine Dual so wehe tut!

Jesus: Härteres noch mit trennem Mut,
Träg ich froh, dich zu gewinnen!
Denn nur der weiß recht zu minnen,
Der da stirbt vor Liebesglut.

Seele: Wunden trägt du, mein Geliebter;
Und sie schmerzen dich.

Trüg ich sie statt deiner — ich! —

Ich meine, damit die Absichten des Künstlers nicht falsch gedeutet zu haben.

Vorgänge für diese Art der Darstellung sind etwa in den Kreuztragungsszenen und Stationenbildern gegeben. Die Plastik kennt ja diese schon in ältester christlicher Zeit. Wir finden sie bereits auf Sarkophagdarstellungen, sodann in Miniaturhandschriften, später in Gemälden usw. Vgl. darüber Dezel, Ikonographie I, 380 ff.

Allein die meisten dieser Bilder — so weit sie nicht schon deswegen für uns nicht weiter in Betracht kommen, weil auf ihnen nicht Jesus, sondern Simon von Cyrene als Kreuzträger dargestellt ist — zeigen einen anderen Charakter als das Bild, das wir hier vor uns sehen: dort will eine mehr oder weniger getreue Wiedergabe des historischen Vorgangs dargestellt werden: hier ist es ein Kontemplationsbild, was der Künstler beabsichtigte. — Eine solche Szene haben wir am ehesten bei dem kontemplativsten aller Meister vor uns, bei Fra Angelico, der in einer der Zellen von San Marco in Florenz den göttlichen Heiland allein als Kreuzesträger darstellt — tief empfunden. Nur Maria begleitet den Herrn und vor ihm kniet der hl. Dominikus, der gleichsam die Stelle der betrachtenden und innig mitfühlenden Seele vertritt. — In der Form von Andachtsbildern wird dann auch der Kreuzträger allein dargestellt — beispielsweise von Andrea Solario, Luini u. a. —

Das neueste, sehr edle Bildchen dieser Art ist aus der Venroner Kunstschule.

Rechnen wir noch dazu die Erbärmdebilder, „Christus im Elend“ genannt, oder den Schmerzensmann (Miserikordienbilder), wie sie durch Albrecht Dürers Holzschnitte und Kupferstiche populär geworden sind, so werden wir wohl die ideellen Grundlagen festgestellt haben, aus deren Geist heraus Professor Busch dieses tief empfundene Stück komponiert hat. Es ist eine originelle Parallele zu „Christus im Kerker“ oder zu einem »Ecce homo« von demselben religiösen Gehalt wie diese. (Schluß folgt.)

Der hl. Franziskus Xaverius.

Ein neues Gemälde Martin Feuersteins.

Vesprochen von Prof. Dr. J. Rohr, Straßburg. (Schluß.)

Ebenso bezugt ist die gelbe Farbe verwendet. Sie hebt in einem trüben Ton an mit dem Gewande des alten Mannes, der am Boden kauert, wechselt mit dunklen Streifen an dem langen Gewande des linken der aufrechtstehenden Männer und bligt gerade hier in all den vielen Lichtgraden auf, die der Seidenstoff im Spiel der Beleuchtung ermöglicht, vertieft sich dann auf das Dessin des Gewandes der Frau mit dem reichen Kopfschmuck und des rückwärts zeigenden Mannes neben ihr und das Kopftuch der mittleren Wasserträgerin und verglüht in leisem Schimmer auf der Wange des maurischen Türpfortens.

Grün tritt links auf am Bronzelöwen auf dem Treppengeländer des Gögentempels, geht über zum Turbanern des großen Mannes in aufrechter Figur, kommt zu voller Entfaltung am Obergewand der Frau mit den Knicken, setzt sich fort auf dem kleinen Fleck, der vom Dach der Brunnenhalle noch sichtbar ist, und verhaucht im Schimmer des Wassers derselben.

So ist dafür gesorgt, daß die Bildfläche nicht in rote, blaue, gelbe Felder auseinanderfällt; die Nebeneinanderstellung der Farben gibt einen schönen Zusammenklang und die Schatten und das Dämmern der Luft dazwischen vermitteln die Uebergänge und kommen namentlich in

voller Wirkung zur Geltung, wenn man sich etwas von dem Bilde entfernt. Zunächst wählt man sich selbstverständlich den Standort nahe vor ihm und freut sich jeder einzelnen Figur, ihrer Haltung, ihrer Bewegung, ihres Kolorits, der Farben ihres Gewandes und des Ausdrucks in den Mienen. Dann tritt man zurück und prüft die Gestalten und Farben auf ihren Zusammenklang und den Gesamton auf seine Stimmung und ist erstaunt, wie nun das Vor- und Hintereinander erst recht deutlich wird, wie wichtig der Zweifler im langen, weißen Mantel herauswächst aus seiner Umgebung und wie sicher doch der einfache Ordensmann auf seinen Brunnenstufen die Situation beherrscht, wie kräftig ihn Licht und Schatten in ihrem harmonischen Wechsel herausheben und wie bestimmt sie allen Nebenfiguren in der Komposition ihren Platz anweisen und mit ihnen die sie umgebende Lusthülle zur Darstellung bringen. Es ist keine tote Szene, als wären sämtliche Figuren durch irgend einen Zauber in einer Art Momentaufnahme festgebannt, sondern es ist Fluß und Leben, Mannigfaltigkeit und Wechsel im Ganzen. Wenn dann vollends der Blick hinüberschweift zum Pendant auf dem entsprechenden Mauerfeld der andern Chorseite, so tritt die innere Verwandtschaft der beiden Werke und die Uebereinstimmung der äußern Darstellungsmittel klar zutage. Und doch ist's nicht daselbe Werk in neuer Auflage, sondern jedes hat seine deutlich ausgeprägte Eigenart und weiß sich dieselbe auch in der späteren Erinnerung noch zu wahren.

Das erste der beiden Gemälde hat schon vor seiner Uebertragung an seinen Bestimmungsort reichen Beifall gefunden in München; es ist in Altkirch freudig angenommen worden und hat in einer guten phototechnischen Wiedergabe bereits den Weg gefunden in viele der Häuser, die sich um die schmucke Pfarrkirche lagern wie die Herde um den Hirten, und wohl auch schon manchem scheidenden Altkircher Pfarrkind als liebe Erinnerung das Geleit gegeben in die Fremde. Sein neues Gegenüber reißt sich ihm würdig an, verschönt mit ihm das Gotteshaus, erfreut die Herzen der Beschauer, ist ein neuer Herold



Bülch, Der hl. Martinus.

des Ruhmes seines Meisters und ein Gegenstand des Hochgefühls seiner Volksgenossen im gesegneten Gau zwischen Bogen und Rhein.

Kirchliche Wachstziefherkunft im 15. Jahrhundert.

Von Dr. G., Nillingen.

(Schluß.)

Und nun beginnt die Transportation der Leiche nach der Stadt ad locum Stae. Mariae. Mit der größten Feierlichkeit wurde diese veranstaltet, wie es sich in einer Zeit von selbst verstand, von der man sagte: tote Heilige seien ihr wertvoller gewesen als lebendige. Es soll hier die ganze Feierlichkeit nicht geschildert werden, sondern nur ein Teil, der ein eigentümliches Licht wirft auf die Kerzenfabrikation und Kerzenindustrie zu kirchlichen Zwecken, speziell zu Leichenbegängnissen im 13. Jahrhundert. Ich setze hier die von mir angefertigte deutsche Uebersetzung des lateinischen Textes nach der Ausgabe von Kervai her.

„Alle, welche Kerzen tragen konnten, trugen sie angezündet in den Händen, und so groß war die Menge dieser Leuchtkörper, daß sozusagen die ganze Stadt brannte, wie von Feuer ergriffen. Vorauszuging eine Kerze von solcher Gestalt und solcher Größe, daß nur, wenn sie zum großen Teil ihrer Länge abgebrochen war, sie im Innenraum der Kirche der heiligen Gottesmutter aufrecht gestellt werden konnte.“ Ferner heißt es: „Sie trugen, und zwar barfuß, Kerzen von solcher Länge, daß die meisten, nur gebrochen, wo immer zur Kirchentüre hineingebracht werden konnten. Andere Kerzen wurden auf den Schultern mehrerer Menschen (Mann) getragen, weil zur Fortbewegung auch nur einer Kerze kaum sechzehn Mann hinreichten, und auch diese gingen gebückt (curvati) unter der Last, oder wenn man auf Wagen die Fortbewegung der Kerzen versuchte, mußten 2 Paar Ochsen, gesocht aneinander, den Wagen fortziehen. Näherhin waren die Kerzen von schlankem Bau, aus denen, nach Art eines Kandelabers, die Arme hieben und drüben hervorsprangen, Rundgebilde — wohl franzartige Formen (sperulae — sphaerulae?) waren angebracht, Formen von

Lilien, Weinstöcken, verschiedenen Blumenarten, alles durch die Hand des Wachs Künstlers sorgfältig geformt bezw. gegossen (expressa). Und nun kommt das Eigentümliche und für uns förmlich Wunderliche. Wachstgebilde in Formen von Kirchenbauten und von ernst anzusehenden Heerlagern (terribilem castrorum aciem) bewegten sich im Zuge. Das erstere erinnert an die Tatsache, daß in unserer Zeit gewisse Konditoren und Zuckerbäcker aus ihren Zuckerstoffen und aus dem Gefrorenen gewisse Gebäudeformen, auch Kirchen (Stephansdom in Wien, wie ich selbst gesehen) herstellen, die dann zum Dessert aufgetragen und stückweise verzehrt werden.

Trotzdem endlich, daß mit so wunderbaren Wachstgebilden die Prozession ausgeschmückt wurde, trugen die einzelnen, Mann für Mann, brennende Lampen und Kerzen, und als man vor der Menge derselben den Türflügeln der Kirche nicht nahekommen konnte, warfen sie die Kerzen und Fackeln auf der Straße vor der Kirche massenweise nieder. — (Also wie bei einem Fackelzuge unserer Studentenschaft.)

Andere stellten auf den Mauern Lichtkörper sinnig zusammen und hielten Nachtwache dabei. Die ganze Stadt war freudig bewegt darüber, daß sie im Schmuck eines solchen Lichtmeeres erstrahlte, und hell erleuchtet durch fortgesetzte Zufuhr von Leuchtkörpern, hatte sie den Eindruck, der dunklen Nacht Finsternis enthoben zu sein.“ Dann folgt der Bericht über das Zutreten gewaltiger Menschenmassen zu Ehren des Heiligen.

Uns kommt dies wie ein Märchen vor, daß schon in jener Zeit die kirchliche Wachstziefherkunft solche Entwicklung genommen haben könnte. Es findet sich aber der Bericht in der vita des Heiligen, die am meisten Anrecht auf Authentizität hat und auch sonst als wertvolle Quelle für das Leben des hl. Antonius gilt. Sie ist verfaßt kurz nach 1232 — also früher als die des Vinzenz v. Beauvois, also vor 1264, früher als die des Julian von Speier, also vor 1249, früher als der Dialogus des Creszentius, also vor 1245. Nach der Untersuchung ist sie also die älteste Legende über Antonius. Ver-

fasser ist ein Minorit von Padua, der offenbar Augenzeuge der ganzen Szene war und so die Wahrheit berichten konnte. Endlich bedente man, daß wir auch andere Berichte über Ausbildung der Wachindustrie in jener Zeit haben.

Als Dankagung für Rettung und Heilung opferte man Schiffe aus Wachs, natürlich in kleinem Maßstabe, wächserne Häupter, Hälse, ganze Menschengebilde, iconia, und anderes¹⁾.

Mag auch zur Glorifizierung des Heiligen einige Uebertreibung eingeflossen sein, ganz ohne Unterlage kann eine Schilderung wie die obige nicht sein.

Etwas Ähnliches lese ich in einer Zeitung vom Jahr 1905: „Am Mainzer Karneval führte die Garde in ihrem Zug an Proviant mit: Ein Brot, zu dessen Transport sechs Bäckerbüschen erforderlich waren, eine zehn Meter lange und entsprechend umfangreiche Wurst, von fünfzehn (!) Metzgergehilfen getragen, und eine hell erleuchtete Weinstube auf einem Zweispänner.“

Meister Konrad Witz von Rottweil.

Von Garnisonspfarrer Effinger, Ulm.

(Schluß.)

Auf die Frage nach den Einflüssen fremder Kunstströmungen auf den Entwicklungsengang unseres Meisters erhalten wir aus dem dürftigen urkundlichen Material keine Antwort. Von den schwäbischen Meistern aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts ist außer Mülischer nur der Name Lukas Moser bekannt, mit dessen Kunstwerken in der Tiefenbrunner Kirche sicher die Basler Tafeln des Konrad Witz keine Verwandtschaft zeigen; letztere sind sehr wahrscheinlich die eigenste Tat eines jugendlichen Autodidakten, der aber schon hohe Geschicklichkeit in der plastischen Modellierung seiner Figuren und großen Geschmack in der Farbewahl zeigt. Dagegen ist der große Fortschritt in den Werken von Genf und Straßburg kaum erklärlich ohne die Annahme, daß Witz niederländische Künstler und Kunstwerke kennen lernte. Hierbei ist

nicht notwendig an eine Reise nach den Niederlanden zu denken. In Basel selbst hatte während der Konzilszeit Witz sicherlich reichlich Gelegenheit, sich mit niederländischer Kunst bekannt zu machen; die Stadt war wohl der erste Kunstmarkt Europas in jenen Jahren.

Daß in Basel auch Einflüsse burgundischer Kunst zu verspüren waren, bezeugt ein Auftrag des Rats der Stadt Basel an den Elsäßer Maler Hans Tiefental, demzufolge derselbe 1418 die Kapelle zum „elenden Kreuz ausmalen sollte nach dem Muster des Karthäuser-Klosters zu Dischun in Burgunden“. In diesem Kloster hatte Jehan Malwel 1402—07 im Auftrag des Herzogs zu Burgund gemalt. Doch dürfen wir sicherlich den Einfluß fremder Strömungen nicht zu hoch ansehen. Daß auch im oberheiniischen Gebiet sich in der Malerei realistische Richtungen vorfinden, dafür ist der beste Zeuge Stephan Lochner, der in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts von Meersburg nach Köln zog und dort seinen Bildern einen bis dahin ungewohnten realistischen, kräftigen Ausdruck zu geben vermochte.

Was sodann den religiösen Ausdruck seiner Bilder betrifft, so ist eine gewisse Befangenheit und Steifheit der Figuren nicht zu leugnen. Die Heiligen diesseits der Alpen haben eben im 15. Jahrhundert noch wenig von Tiesoles Geist und Ausdruck, und so wissen uns auch die Gestalten des Konrad Witz nicht gerade viel zu sagen, und es ist auch zuzugeben, daß die starke Betonung der Gewandung, der Vertikalität und Umgebung die heiligen Gestalten etwas nebenächlich erscheinen läßt, so daß Schwarzwald von unserem Meister sagt: „Die Figuren werden ihm fast zu Kleiderstöcken.“ (A. a. O. S. 20.) Weit besser als der Ausdruck der über sinnlichen Welt gelingt Witz die Darstellung des Natürlichen und Weltlichen. Der Meister zeigt eine wahre Begeisterung und Freude in der Darstellung alles dessen, was er im täglichen Leben beobachtet, und mit einer fast wissenschaftlichen Genauigkeit sucht er alles Beobachtete und Geschaute malerisch wiederzugeben. Zu weit geht jedoch Schwarzwald mit der Behauptung, der kirchliche Vorgang sei fast nur noch Vorwand und die ideale Aufgabe sei

¹⁾ S. Analecta Franciscana tom. III, in der Chronik der 24 Generale passim, und in dem mehrfach erwähnten Dialogus.

für den Maler nur noch Nebensache. Auch die realistischen Beigaben will der Meister offenbar zur Hebung und Belebung des religiösen Gegenstandes verwenden und ein Genrebild zu malen liegt ihm sicher fern. Eine völlige Harmonie der realen und idealen Momente zur machtvollen Wirkung im religiösen Bilde ist eben doch erst einem Dürer ganz gelungen.

Gewahrt bleibt Meister Konrad Witz von Kottweil eine ehrenvolle Stelle in der Kunstgeschichte: In der Geschichte der Malerei ist er einer der ersten Vertreter des oberrheinischen Realismus geworden.

Mitteilung.

Die Gesellschaft für christliche Kunst erläßt einen Aufruf zu einem Wettbewerbs für eine neue katholische Kirche mit Pfarrhaus in Herdingen am Niederrhein. — Die Bedingungen, Lagepläne usw. können von der Geschäftsstelle (München, Karlsstraße 8) bezogen werden. Termin 19. April 1909. D. K.

Literatur.

Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums. Verfaßt von Karl Voll, Heinz Braune und Hans Buchheit. München (Verlag des Bayer. Nationalmuseums) 1908. XXII u. 304 S. Mit 85 Abbildungen auf 75 Tafeln.

Die älteren Kataloge unserer Sammlungen lassen samt und sonders sehr viel zu wünschen übrig; die wissenschaftliche Forschung lassen sie zumeist im Stich. Es verhält sich ähnlich wie mit den Handschriftenkatalogen, für welche erst mit dem Fortschritt der historischen Technik — wenn der Ausdruck gestattet ist — die richtige wissenschaftlich brauchbare Form gefunden wurde. — Der vorliegende Katalog ist auf Veranlassung des neuen Direktors am Bayerischen Nationalmuseum, Dr. Payer, von Prof. Karl Voll mit den beiden Assistenten Dr. Braune und Dr. Buchheit in verhältnismäßig kurzer Zeit hergestellt worden. — Das Münchener Nationalmuseum hat eine recht hübsche Sammlung besonders altbayerischer Gemälde aus den Schulen von München, Landschüt, Wasserburg (Burghausen) u. a., aber auch aus der Fränkischen, der Regensburg und anderen Schulen. Der neue Katalog sucht diese reiche Sammlung für die wissenschaftlichen Interessen, insbesondere der lokalgeschichtlichen Kunstforschung zu erschließen. In zwei Teilen werden die Gemälde vorgeführt.

Der erste Teil enthält: 1. die deutschen Schulen bis 1800; 2. die neueren Meister nach 1800; 3. fremde Schulen: Italiener, Franzosen, Niederländer. — Der zweite Teil führt ein in die Sammlung jener Bilder, die ein vor-

wiegendes kulturgeschichtliches Interesse beanspruchen: Porträts und Trachtenbilder, religiöse Darstellungen, profane Darstellungen, Landschaften und Städteansichten. In einzelnen streben die Verfasser danach, Herkunft und Meister der Bilder nach Möglichkeit nachzuweisen. Nicht immer war dies möglich. Oft mußten sie sich mit der Angabe der Schule begnügen, aus der ein Bild stammt. In manchen Fällen mußte auch darauf verzichtet werden. Wenn die Detailforschung nunmehr weiter einsetzt, dürfte das eine oder andere Resultat noch erzielt werden.

Die dankenswerte Beigabe guter Autotypen nach Hanfstänglischen Photographien vermittelt eine klare Vorstellung von dem Werte der Sammlung.

Die Miniaturen und Glasgemälde der Sammlung sollen eigene Kataloge erhalten.

Tübingen.

Prof. Dr. L. Baur.

Architektonische Formenlehre. I. Teil.

Die Säulenordnungen der Griechen und Römer und der Meister der Renaissance von Zdenko Ritter Schubert von Solderu. Mit 200 Abbildungen. Zürich (Drell Köpfl) 1907. — VIII u. 173 S. — Preis 3 Mark.

Der Verfasser, Lehrer der architektonischen Formenlehre an der deutschen technischen Hochschule in Prag, bietet hier für Studierende und angehende Architekten eine knappe, präzise Einführung in die Säulenordnungen der antiken Kunst und der Renaissance. Einen besonderen Wert hat er auf die Durchbildung des Textes gelegt. Ref. muß sagen, daß die leichte Fäßlichkeit, die Einfachheit, Durchsichtigkeit und Schlichtheit der Darstellungsart als eine Musterleistung bezeichnet werden kann. Sie verrät den langjährigen Lehrer, der mit sicherem Griff das Notwendige vom Überflüssigen zu scheiden weiß. Wertvoll ist es auch, daß mit Beigabe von Zeichnungen nicht gefargt wurde. Eine polychrome Wiedergabe etwa des Parthenonfrieses wäre noch erwünscht gewesen. — Der Verfasser bespricht in dem Büchlein I. die wichtigsten Einzelformen der antiken Baukunst und der neueren Zeit (das Band, die Symbole der Bekrönung, Hohlkehle, Kymation oder Blattwelle), II. die Säulenordnungen. Am Schluß fügt er die Konstruktionsformen einzelner Details aus der Renaissanceperiode und der Neuzeit hinzu (Karnies, Herzblatt, Hohlkehle, Giebel, Schneckenlinie).

Ich kann das Büchlein zum Selbstunterricht und zur Einführung in die klassischen Bauformen durchaus empfehlen.

Tübingen.

Prof. Dr. L. Baur.

Max Rooses, Die Meister der Malerei und ihre Werke. Lieferung III u. IV. Leipzig (Wilh. Weicher) 1908. Preis der Lieferung 1 M.

Das selbe Lob wie die vorangegangenen verdienen auch die beiden vorliegenden Hefte: Klarheit und Prägnanz im erläuternden Text ohne allen aufdringlichen Subjektivismus, gut gelungene Reproduktionen. Der Titel des Werkes ließe freilich eine größere Zahl von Farbendrucktafeln oder solche ausschließlich erwarten, da die

Farbe das Lebenselement der Malerei ist. Es ist aber dem Hefte je nur eine farbige neben ca. 30 farblosen Reproduktionen beigegeben. Die Stellung Nooses als Direktor eines Museums in Antwerpen mag es mit sich bringen, daß bis jetzt nur Niederländer zur Darstellung kamen. Den Hauptinhalt von Hest III bilden die Werke von Frans Hals und Rembrandt, von Hest IV van Steen, Abriaan und Jsaak van Ostaede, Albert Kuyp und Pieter de Hoogh. Daß Terborch, Ruysdael, A. van de Velde, Potter und Bouwerman mit einzelnen ihrer Hauptwerke vertreten sind, ist selbstverständlich. Aber auch kleinere Meister, deren Werke weniger bekannt sind, finden Berücksichtigung, so A. Mor, Vacker, J. J. van der Meer, van der Velst, de Bray, Metsu, Ketscher usw., Porträt, Landschaft, Genre wechseln in angenehmer Mannigfaltigkeit.

Heidenheim. Dr. Ehrhart.

Dr. G. Anton Weber, Die Albertus-Kapelle in Regensburg. Verlag von J. Habbel, Regensburg 1908. (50 Pf.)

Das kleine, mit sichtlicher Liebe verfaßte Schriftchen enthält einen interessanten Beitrag, weniger zur Kunst als zur Regensburger Lokalgeschichte. Der Hörsaal im Kreuzgang des dortigen Dominikanerklosters bildet den Gegenstand der Studie. Es kommen zur Besprechung der in der Kapelle aufgestellten Flügelaltäre sowie der übrige plastische, figurliche und inschriftliche Schmuck. Es hätte wohl dem geschichtlichen Interesse des Schriftchens mehr entsprochen, wenn an Stelle der mangelhaft reproduzierten neueren Gemälde des Altars mit Szenen aus dem Leben des hl. Albertus der Hörsaal selbst, die aus dem 15. Jahrhundert stammenden Sitzbänke mit dem gotischen Doppel-

lehrsstuhl sowie das Epitaphium mit der Notiz, daß der Vater des sel. Heinrich Euso im Regensburger Dominikanerkloster sein Grab gefunden habe, eine Wiedergabe im Bilde erfahren hätten. Heidenheim. Dr. Ehrhart.

Die Schrift *Mensa und Confessio* und P. Emil Dorsch S. J. in Innsbruck. Eine Antwort von Dr. Franz Wieland, Subregens in Dillingen. München (Zentner) 1908. — 113 u. 8 S. 1 M.

Eine Verteidigung der im „Archiv für christliche Kunst“ 1907, Nr. 6, Seite 67 f. besprochenen Schrift, näherhin ihrer dogmengeschichtlichen Seite, gegen den von P. Dorsch S. J. erhobenen Vorwurf der Unvereinbarkeit mit dem kirchlichen Glauben. An archäologischen Ergebnissen trägt diese Verteidigungsschrift, die inhaltlich ihren Zweck erreicht haben dürfte, nichts Neues zur Sache *Mensa und Confessio* bei. Darum kann von einer näheren Besprechung derselben hier abgesehen werden. * Tübingen. W. Koch.

Die Ausführungen über „Katholische Kirchenkunst und moderne Kunst“ werden in der nächsten Nummer fortgesetzt. L. B.

Hiezu eine Kunstbeilage:
Busch, Der hl. Martinus.

Annoncen.

Lourdesgrottenbau.

Bereits 51 Anlagen errichtet. Zeichnungen und Kostenanschlag bereitwilligst. Alois Hueber, Wallerstein, Bayern.

Herdersche Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau.

Zoeben sind erschienen und können durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Beißel, St., S. J., Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte. Mit 292 Abbildungen. gr. 8° (XII u. 678) M. 15.—; geb. in Leinwand M. 17.50.

Das Buch bietet die erste ausführliche, auf die besten Quellenwerke gestützte Geschichte der Marienverehrung in Deutschland. Dem Kunstkenner, dem Historiker, dem Prediger und dem Katecheten bietet es eine reiche Fülle neuen Stoffes aus dem großen Schatze, welchen Homiletik und Liturgik, die Geschichte der Kirche und der Kunst, Poesie, Legenden und Volksgebräuche unserer Vorfahren enthalten.

Keppeler, Dr. P. W. v., Bischof von Rottenburg, Aus Kunst und Leben.

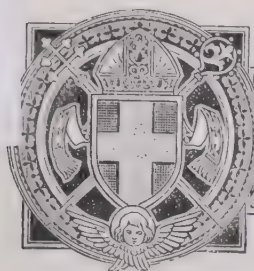
Dritte, verbesserte Auflage. Mit 6 Tafeln und 118 Abbildungen im Text. gr. 8° (VIII und 346) M. 6.—; geb. in Leinwand M. 7.50, in Halbfrauz M. 9.—.

Inhalt: 1. Das religiöse Bild für Kind und Haus. 2. Gedanken über Raffaels Cäcilia. 3. Helgoland. 4. Leo XIII. 5. Der Gemäldesund von Burgfelden in Württemberg. 6. Bilder aus Venedig. 7. Deutschlands Riesentürme. 8. Michelangelos jüngstes Gericht. 9. Christliche und moderne Kunst. 10. Siena. 11. Die Rottenburger Dombaupflege.

Eine „**Neue Folge**“ von „Aus Kunst und Leben“ (2. Aufl., M. 5.40; geb. M. 7.— und M. 8.40) enthält die folgenden Essays: 1. St. Thomas v. Aquin in der mittelalterlichen Malerei. 2. Der Freiburger Münsterurm. 3. P. P. Rubens als religiöser Maler. 4. Raffaels Madonnen. 5. Wanderung durch Württembergs letzte Klosterbauten. 6. Raffaels „Spokalizio“. 7. Von der Freude.

„Die kathol. Literatur besitzt nicht viele ähnliche Werke, deren Lektüre vielseitige Belehrung und zugleich geistigen Hochgenuss garantieren kann.“ (Prof. Dr. Jos. Sauer, Freiburg.)

APR 29 1986



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Mr. 4.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne
Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung
Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50. 1909.

Katholische Kirchenkunst und moderne Kunst.

Von Prof. Dr. Ludwig Baur, Tübingen.

(Fortsetzung.)

In seiner soeben vollendeten Kunstgeschichte äußert sich P. Ruhn über die Ziele der Moderne und ihre allgemeinsten Charakteristika in folgender Weise:

„Die Moderne will die Rückkehr zum Einfachen, die Rückkehr zum Individuellen, die Rückkehr zum Malerischen. — Die Rückkehr zum Einfachen: Die natürlichsten, nächstliegenden, also kurzweg die schlechthin vernünftigen Formen, sagen die Modernen, genügen, um etwas Schönes, Gefälliges zu schaffen, handle es sich um Tisch oder Stuhl, um Schrank oder Kommode, um Gefäße aus Ton oder Metall, um Schmuck- oder Nutzgegenstände, um Haus oder Villa. — Je einfacher aber die Formen, umso gediegener muß der Stoff, das Material und umso genauer, schöner muß die technische Ausführung sein, umso besser und vollkommener muß der Gegenstand seiner Bestimmung und dem Bedürfnis entsprechen.

Rückkehr zum Individuellen: Dieses ist doppelt zu fassen von seiten des Künstlers und des Kunstgegenstandes. Die Architektur, sagt man, ist keine so objektive Kunst, wie man bisher annahm. Der Architekt darf und soll individuell, d. h. subjektiv seine eigenen neuen Baugedanken aussprechen. Ebenso wichtig ist es, daß jedes Kunstprodukt individualisiert werde. Jedes Haus, Kirche oder Privathaus, Schul- oder Geschäftshaus, Villa oder Landhaus muß nach der Bestimmung, nach der Landschaft, nach der Umgebung, nach dem Besitzer aufgefaßt werden. Dasselbe gilt von jedem Raum im Hause, sei es Wohnstube oder Empfangssaal, Plaudercke oder Studierzimmer usw.; von dem Zwecke jedes Gemachs hängt die Größe, Weite und Höhe, die Beleuchtung und Ausstattung, die Farbe und Tonfärbung ab — also auch hier die intimste Individualisierung.

Rückkehr zum Malerischen: Schon die

genannte Individualisierung und die Ausgestaltung des Eigenartigen weist auf das Malerische hin. Es hat aber eine weitere Bedeutung. Wer die Wohnungen, die Trachten, die häuslichen Einrichtungen unserer Väter vor drei, vier Jahrhunderten kennt, oder das Leben und Weben der Bewohner in Landschaften, die vom Schloß der Neuzeit unberührt blieben; wer auch nur einmal G. Schureys „Kunst auf dem Lande“ durchblättert und die Bilder ansieht, der erkennt aus dem Gegenfalle, wie nüchtern und prosaisch, wie farb- und ton- und stimmungslos in Haus und Hof, in Tracht und Hausgeräte wir geworden. Hätte die Moderne kein anderes Verdienst, als daß sie wieder auf das malerische Element hingewiesen, so wäre ihr Anspruch auf unseren Dank vollberechtigt.“

Einer unserer „modernsten“ Architekten, Otto Wagner, stellt als Forderungen für den Architekten folgende auf: 1. Stete Berücksichtigung des horizontalen und vertikalen Schwinkels des Beschauers bei jeder Art von Disposition. 2. Gruppierung einzelner Bauwerke zu einer Gesamtwirkung. 3. Die Wirkung des Sonnenlichts und der atmosphärischen Niederschläge beachten. 4. Ausnützung des Terrains und des landschaftlichen Hintergrundes. 5. Annahme neuer und richtige Verwertung bestehender Beduten und Durchblicke sowohl im Freien als im Raume. 6. Stete Rücksichtnahme bei Projektierung einer Straße auf das Endbild. 7. Wichtig betonen und gut situierter Augenruhepunkt. 8. Richtige Lozierung und Markierung von Achsenbrüchen sowohl außen als im Raume. 9. Abgewogene Größe und Bedeutung von Bauten und Monumenten in bezug auf das Stadt-, Platz- und Straßenbild. 10. Klare, sofort faßliche Charakteristik des Werkes. 11. Vollste Zweckerfüllung jedes Werkes. 12. Leichte

Orientierung in jedem Bauwerke. 13. Erwägung der Effekte bei Dimensionierung, Aufeinanderfolge und Farbengebung, Akustik, Sehmöglichkeit und ausreichende Belichtung der Räume¹⁾.

Es ist bereits wiederholt der Versuch gemacht worden, den Kirchenbau auf eine andere Grundlage zu stellen, indem man die traditionellen sogenannten Stilarten verließ und Neues zu schaffen sich bemühte. Insbesondere ist der protestantische Kirchenbau erheblich von der bisherigen Bauweise abgegangen, was damit zusammenhängen mag, daß man bis in die jüngste Zeit herein auf der Suche nach dem „protestantischen Kirchenbau“ war. Insbesondere wurden eine stattliche Reihe kleinerer Kirchenbauten (Landkirchen) geschaffen, wobei man im Innenbau auf möglichst einheitliche Räume (Saalkirchenraum) drang, im Äußeren möglichst malerische Qualitäten in den Bau hineinzulegen suchte, was nicht selten zu einer ans Bizarre streifenden Scheu vor Symmetrie führte. Indes hat dieses Suchen doch auch schon manch hübsches Resultat gezeitigt. D. Hoffeld hat darüber ein anziehendes Büchlein geschrieben mit dem Titel: „Stadt- und Landkirchen“, 1905, und Joh. Ficker hat sich darüber im „Evangelischen Kirchenbau“ 1905 weiter verbreitet.

Auf katholischer Seite sind die bisher gemachten Versuche etwas zaghafter geblieben. In England hat neuerdings John F. Bentley in der katholischen Kathedrale von Westminster ein grandioses Werk von eigenartiger Formgebung und Choranlage geschaffen.

In Frankreich hat sich, so z. B. in Sitten (Kathedrale von Marseille, Notre Dame de Fourvières in Lyon und Sacré Coeur in Paris), ein eigenartiger, als neubyzantinisch bezeichneter Kirchenbau herausgebildet.

In Oesterreich ist Otto Wagner teils schriftstellerisch im Sinne einer neuen Kirchenarchitektur tätig, teils schuf er selbst eine ganz neue — seltsam anmutende — katholische Kirche an den Niederösterreichischen Landes-Heil- und Pflanzanstalten.

¹⁾ Vgl. O. Wagner, *Moderne Architektur*. 3. A. Wien 1902, S. 89.

Ich möchte mir, solange ich sie nicht selbst gesehen habe, kein Urteil erlauben. Auf dem Bilde (bei Gurlitt, *Kirchen*, S. 295) macht sie den unangenehmen Eindruck einer Kombination einer orientalischen Palastranlage mit einer Synagoge. Ebenso originell ist sein Entwurf für eine katholische Kirche in Währing — eine Rundkirche.

In Bayern hat sich G. v. Seidl mit seiner Münchener Rupertuskirche sowie der Annakirche u. a., ferner Joseph Schmitz u. a. m. neuerdings hervorgetan. Alle die letztgenannten strebten auch darin ein gemeinsames Ziel an, als sie die moderne Eisenkonstruktion verwendeten und möglichst einheitliche, einzäumige Anlagen schufen.

Auf protestantischer Seite strebte in Süddeutschland Th. Fischer eine größere Variabilität und Neuheit im Kirchenbau an, indem er besonders Einklang mit der Umgebung, malerische Wirkung und Einheitlichkeit im Raum und in der Stimmung zu erzielen sucht. Unseres Wissens hat Fischer nicht ausschließlich im protestantischen, sondern auch im katholischen Kirchenbau sich versucht.

Die theoretischen Erörterungen wie auch die — übrigens nicht in allweg zu lobenden — praktischen Versuche haben einer Reihe von Momenten in der neuzeitlichen Kirchenarchitektur Geltung verschafft und Fragen aufwerfen lassen, die zum Teil anregend und fruchtbar waren.

1. Am wenigsten sympathisch berührt wohl die neuerdings beliebte Unterscheidung von Stadt- und Dorfkirche, welche Unterscheidung noch einen besonders unglücklichen und abstoßenden Beigeschmack erhält, wenn sie aus religiös-subjektivistischen Gedankengängen geboren ist, als gäbe es einen esoterischen, frisierten Stadtkatholizismus und einen exoterischen, unfrisierten Dorfkatholizismus, dem man jeweils entsprechenden architektonischen, plastischen und malerischen Ausdruck verleihen müßte. Die Dorfkirche erhält dann dieselben unwahren Attribute, die ein modernes Aesthetentum — leider auch katholischerseits! — dem Bauernvolk und den Landgeistlichen in der Belletristik aufgehaßt hat: grob, ungeschlachtet, geistlos, klotzig, gesucht primitiv!

Indes die Unterscheidung ist zumeist

ästhetisch gemeint und hängt zusammen mit der romantischen Wertung der „Dorfkultur“ und mit den teils gefunden, teils ins Bizarre outrierten Schlagworten von der „Volkskunst“, „Heimatkunst“, „Dorfkunst“, „Bauernkunst“, die aus den von Meitzen, Gladbach, Gurlitt u. a., speziell von den deutschen, österreichischen und schweizerischen Architektenvereinen neuerdings unternommenen Studien über Bauernhäuser aufgenommen wurden ¹⁾.

Gesund an dieser Bewegung und den durch sie gezeitigten Ergebnissen ist jedenfalls der Gedanke, daß es nicht nötig ist, ohne weiteres den Kathedraltypus auf das Land zu übertragen — übrigens auch nicht auf die Stadt, sondern der Bau wird sich hier nach der Größe der Seelenzahl und der Zahl des Klerus richten müssen. Weiterhin kann als wertvoll betrachtet werden die Einsicht, daß auch in den noch erhaltenen — aus den üblichen und geläufigen Stilarten herausfallenden Dorfkirchen manch hübsches und ästhetisch wertvolles Element steckt, das erhalten und auch für Neubauten fruchtbar gemacht zu werden verdient — so in der schlichten Einfachheit, in einem oft überraschenden außerordentlich malerischen Charakter mancher kleinerer Neubauten, der Turmanlagen, der Dachgestaltung usw. Aber ich kann die Frage nicht unterdrücken: Haben denn „die Bauern“ diese Dorfkirchen gebaut? Oder wo ist denn der Genius dieser „Bauernkunst“ zu suchen? Sollte es am Ende gar ein „Städter“ früherer Zeiten oder ein Klosterbruder gewesen sein?

Das Unzulässige und Abgeschmackte aber liegt nicht fern: Kapriziert sich der Architekt, der doch meist Städler ist, darauf, in „Bauernkunst“ zu machen, möglichst derbe, klobige, primitive Formen zu verwenden, setzt er den Sinn und das Empfinden der Dorfbevölkerung als auf einer möglichst primitiven Stufe stehend voraus, dann muß er fehlgreifen, dann müssen seine Dorfkirchen eher Scheuern und Schapställen als katholischen Gotteshäusern gleichen. Treffend sagt Gurlitt darüber: „Da kommen in die Dörfer seit Jahrzehnten aus den Städten Bauräte und

Baumeister und schaffen ihnen Dinge, die der nächste Baumeister und Baurat regelmäßig für verkehrt erklärt. Jeder sagt ihnen: Ich habe „die Bauernkunst“ studiert. Ich will euch eine Kirche bauen in eurem Geist. Ihr seid zwar nicht „feiner organisierte Menschen“, wie ich einer bin; aber ich versehe mich in euch. Ich werde „Kunstbauer“ und wahre mir dabei die feinere Organisation. . . .“ Gurlitt schließt mit dem Satz: „Der Stadtarchitekt kann keine Bauernkunst machen. Er soll es gar nicht versuchen, weil durch seinen Versuch doch nur erheuchelte Naivität entsteht. Und diese ist das Allerwidrigste im Leben wie in der Kunst! Die akademisch gebildeten Stadtarchitekten, die „Volkskunst“ machen, d. h. Motive zusammensuchen und diese mit der Gebärde, als seien sie „naiv“ geworden, zusammenstellen, sind um nichts besser als die alten Stilarchitekten. Auch sie mühen sich, mit fremdem Kopf zu denken.“ (S. 514.)

Der Wert und Reiz der Dorfkirche liegt in ihrer Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit. Dazu mag dann noch die ästhetisch richtige Einbeziehung in die natürliche und künstliche Umgebung kommen, besonders wenn ein Gruppenbau (Kirche und Pfarrhaus oder Kirche, Pfarrhaus und Schule) in Frage steht.

(Fortsetzung folgt.)

Drei Prachtstücke kirchlicher Kunst aus Schlesien.

Von Fritz Mielert, Sprottau.

Die Abbildung auf Seite 36 zeigt die beiden wertvollsten Ausstattungsstücke der ehemaligen Zisterzienserklosterkirche zu Heinrichau in Schlesien. Die Monstranz ist bezüglich ihres Aufbaues die eigenartigste Schlesiens, ein Werk aus dem Jahre 1671. Da auch ein Ciborium und zwei silberne Tabernakeltüren ganz dieselbe Technik wie die Monstranz aufweisen, so ist anzunehmen, daß alle diese Stücke von einem und demselben Meister herrühren. Dieser ist jedoch unbekannt, die Klosterakten geben über ihn keinen Aufschluß.

1. Die Monstranz besitzt eine Höhe

¹⁾ Vgl. darüber Gurlitt, Kirchen 507, wo auch die Literatur verzeichnet ist.

von 104 cm und eine Breite von 59 cm. Der Fuß ist 46 cm breit. Das ganze Werk ist aus Silber getrieben und vielfach vergoldet. Die tragende Figur, welche Jesse, den Stammbaum Christi tragend, vorstellt, ist der Stabilität der Monstranz wegen vollständig aus massivem Silber. Das Gewicht beträgt $7\frac{3}{4}$ kg. Die untersten zwei vollrund ausgearbeiteten Weintrauben sind zwar hohl, doch wiegt jede ungefähr 153 g. Ueber die bildlichen Darstellungen (Flachrelief) auf der Monstranz sei folgendes gesagt: Auf dem elliptischen Fuße befindet sich vorn in der Mitte das Heinrichauer Wappen mit der Umschrift: Hoc opus fieri fecit Melchior Abbas Henrichoviensis Anno 1671. Zu beiden Seiten des Wappens sind in Halbrelief vortretende Weintrauben mit Blättern dargestellt. Die Hinterseite des Fußes zeigt Johannes den Täufer mit Jesus, welcher die Fahne trägt. Die landschaftliche Szenerie ist angedeutet



Die Silbermonstranz und das berühmte Elfenbeinkreuzifix von Heinrichau in Schlesien. Phot. von Nielert-Sprottau.

durch Wasser (Jordan), Palmen, Steine. Auch diese Darstellung ist durch je eine Weintraube mit Laub gegen die übrige Fläche abgegrenzt. Die eine der Schmalseiten des Fußes zeigt zwei kniende Engel, welche die Bundeslade mit Deckel und Kreuz halten. (Ganz dieselbe Darstellung befindet sich auch auf dem Fuß des oben erwähnten Ciboriums.) Die andere Schmalseite enthält das eigenartige Motiv: Maria, sitzend, hält den Fuß eines Beckens auf ihren Knien. Im Becken steht Christus in langem Gewande. Die rechte Schulter und den Arm entblößt, hält Christus mit den Händen einen Holzbalken (Kreuz). Vor Maria der bärtig dargestellte und nur mit Lendenschurz bekleidete Adam, die Arme auf die Erde herabhängend, also schlafend. Adams Füße stoßen am Fuße des Beckens an.

Neben Adam ein Baum (Paradies). Von der Mitte des Beckens schießt ein Strahl herab auf den schlafenden Adam. Die Bedeutung dieser Gruppe ist: Der schlafende Adam schaut Christus. Aus dem reichbelaubten Weinstock, welchen Jesse trägt, sieht man die Ahnen Christi herauswachsen, alle durch darunter eingeschnittene Namen kenntlich gemacht. Jede Figur trägt auf der Brust eine Einfassung für einen Edelstein. Die Monstranz hat erst in neuerer Zeit mehr Beachtung gefunden, insbesondere auf der Breslauer Ausstellung von Goldschmiedearbeiten (1905), auf welcher sie berechnete Aufmerksamkeit erregte.

2. Das neben der Monstranz abgebildete Elfenbeinkreuzifix ist wertvoll wegen seiner wunderbar anatomischen Vollendung. Der Heiland ist in dem

Momente dargestellt, da er rief: Eli, Eli lamma sabachtani, also mit emporgerichtetem Haupt und halb geöffnetem Munde. Die Haltung des Körpers läßt diesen sehr schlank und seitwärts eingezogen erscheinen. Ganz besonders bewundernswürdig ist die Anatomie des Kopfes. Die einzelnen Teile, wie die Zähne und die Haarlocken auf der Rückseite sind mit minutiöser Genauigkeit wie auf der Vorderseite gearbeitet. Dies jetzt so berühmte Elfenbeinkruzifix stand früher unbeachtet auf dem Altar einer Kapelle. Erst Pfarrer Pantke († 1885) verwendete es als Hochaltarkreuz. Im Anfang der 60er Jahre kam nun der Kustos des herzoglich braunschweigischen Museums in Dels-Sibyllenort (Schlesien) nach Heinrichau, welcher den Auftrag hatte, Altertümer und Kunstgegenstände für sein Museum zu erwerben. Dieser erkannte sofort den hohen Kunstwert des Kruzifixes und bot dem Pfarrer 2000 Taler dafür, da er es für ein Meisterwerk von Benvenuto Cellini hielt. Die Entdeckung des kostbaren Kruzifixes machte in ganz Schlesien Aufsehen. Es wurden nun davon Abgüsse (Abformungen) durch einen Ziseler Ströbel in Frankenstein i. Schl. gemacht. Solche Abgüsse bezeugen das Generalvikariatamt in Breslau, ferner die Kapelle zu Bad Salzbrunn in Schlesien und Amtsgerichtsrat Nädler in Breslau (aus dem Nachlaß seines Onkels, des Pfarrers Pantke) und die Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar.

Die Annahme, daß das Kruzifix ein Cellinisches Werk sei, ist jedoch jetzt aufgegeben worden. Auf einer Fußplatte stehen zwei Chiffren, die aber nicht lesbar sind, jedenfalls nicht als C. B. gedeutet werden können. Deutlich lesbar ist aber dahinter Roma. Wahrscheinlich hat der Abt Andreas I. (1554–77), der sich längere Zeit in Rom aufgehalten hatte, es von dort mitgebracht. Später deutete man es als eine Kopie des berühmten Cellinischen Marmorkruzifixes, das sich jetzt im Kloster Escorial in Spanien befindet. Doch stellte es sich neuerdings heraus, daß es mit diesem keine Ähnlichkeit besitzt. Dagegen gleicht es einem Kruzifix, welches auf einer neueren photographischen Aufnahme Pius X. zu sehen ist, auf das sprechendste. (Schluß folgt.)

Christliche Kunst in Bild und Buch, Schule und Haus.

Von Stadtpfarrverw. Fischer, Bopfingen.

Ein Leser meines Aufsatzes über „Christliche Kunst in Bild und Buch, Schule und Haus“ ließ mich um Bekanntgabe weiterer Geschenkbildchen besserer Qualität ersuchen. Damit kann heute gedient werden. Von einer Seite her, von der man es nicht hätte erwarten sollen, kommt frohe Botschaft: 1. Joseph Müller in München bietet uns die sechs schönsten Christusbildnisse in geschmackvoller, farbhiger Ausföhrung mit begleitenden Worten von Prälat Joseph Geher. Ueber die Auswahl — es sind ausschließlich Italiener vertreten — wollen wir aus dem guten Grund nicht rechten, weil eine Ergänzung derselben kein Ding der Unmöglichkeit ist und bei sich ergebender Rentabilität sicherlich mit Freuden in die Wege geleitet wird. Das Stück kostet 6 Pfennig. Das ornamentale Beiwerk bliebe besser weg.

2. Einen höchst originellen Versuch stellt das „Kirchenjahr in zwölf Bildern“ dar, das im selben Verlag erscheint. Der Effekt ist hier nicht mehr durch ästhetische Empfindelkeit in Gestaltung und Farbengebung erschliden, sondern ehrlich erarbeitet. An die Stelle französischer, quietistischer Süßlichkeit ist gesundes, frisch pulsierendes, dramatisches Leben getreten. Welche Summe schöpferischer und gestaltender Kraft liegt allein in dem Bildchen „Weihnachten“. Und das alles — samt dem Text von Pater Ambros Zürcher — ist um einen Pfennig erhältlich!

3. Ebenfalls den erfreulichen Erscheinungen sind die „Bildchen nach alten Meistern“ beizuzählen (2½ Pfennig). Doch wäre hier die Beschränkung auf solche Darstellungen wünschenswert gewesen, die noch in solchem Format vollwertig wirken. Manche Nummern sind auch so blaß ausgefallen, daß einem beim Anblick unwillkürlich ein Frösteln überkommt.

Mängel wie Vorzüge letzterer Serie teilen die „Kongregationsbilder“ (Verlag „Unter der Fahne Mariens“ Wien, IX, Canisiusgasse 12), nur daß hier vor allem die deutschen Meister bevorzugt erscheinen.

4. Weniger befriedigen die Abklatschbildchen von Joseph Müller. Das „Gebet zum gekreuzigten Heiland“ beweist, was hier zum geringen Preis (1 Pfennig) zu leisten gewesen wäre. Die übrigen Nummern sind beinahe sämtlich wertlos.

Es kann kaum freudig genug begrüßt werden, wenn jetzt auch das Privatunternehmen sich in den Dienst des bessern Geschmacks stellt. Mögen unsere Kunstanstalten auf diese Weise ihren Kritikern den Mund schließen! Viktor Naumann verheißt ihnen hiefür nicht allein den Dank der Besten, sondern auch reichen klingenden Lohn. Möge der letztere für die neueren, gediegenen Unternehmungen wenigstens nicht kärglicher fließen als für die französische Ware von früher her!

5. In dieser Hinsicht sind wir noch weit davon entfernt, daß die Geschichte ein Gericht oder gar das Gericht wäre. Der Verlag von Schwann in Düsseldorf bot neuer wieder seine Nachfolge Christi mit Illustrationen von H. Comman's an. Der Künstler schuf hier ein Prachtwerk vornehmster und edelster Art. Gleichzeitig bereiste ein Kolporteur mit einem bekannten Erbauungsbuch von Bitschnau Stadt und Land. Auch dieses Werk ist mit reichem Bilderschnitt ausgestattet. Allerdings ein eigentümlicher Schmuck! In allem Wesentlichen ist gespart, alles Nebensächliche, z. B. die grellen Farben, ist in den Vordergrund gestellt. Trotzdem und trotz des Preises von 12 bezw. 14 Mark — der Herr führte in vier Dörfern drei verschiedene Preise — blühte das Geschäft. Wie viele Exemplare mögen von der „Nachfolge Christi“ begehrt worden sein?

6. Im selben Verlag und vom selben Künstler erscheint eine „Düsseldorfer Bilderbibel“, Lieferung 1: Sechs Lithographien, 70 × 85 cm. Bischof Dr. Paul Wilhelm v. Keppler schreibt hierüber: „Die lithographischen Tafeln finden in jeder Hinsicht meine Zustimmung, was die religiöse Auffassung, die Durchbildung und Formensprache, die Reproduktion und das Format anlangt. Sie werden wohl bald in den Schulen und bei den Kindern sich als gute Freunde einbürgern.“ Ein Umstand — persönlich sehe ich darin eher einen Vorzug denn einen Nachteil — wird

solcher Verbreitung entgegenwirken. Die Fernwirkung der uncolorierten Bilder ist nämlich gering, und die Kolorierung liegt ebensowenig wie bei den übrigen typischen Schöpfungen der Nazarener im Geiste dieser Kunst. „Romantische Farben“ gibt es nicht. (Schluß folgt.)

Neue Meisterwerke kirchlicher Plastik von Professor Busch.

Besprochen von Professor Dr. L. Baur, Tübingen.
(Schluß.)

3. Das zuletzt besprochene Bild, Christus als Kreuzträger (allerdings nicht ruhend, sondern schreitend), findet man häufiger als vom Volk hochgeschätztes Trostbild in plastischer Darstellung in den Kirchen in und um Freiburg, Kolmar. Es wäre wohl empfehlenswert, diese Darstellung (neben den leider immer noch zu wenig verwerteten Delberg'schen) wieder reichlicher innerhalb und außerhalb der Kirchen zu verwenden.

Das dritte Bild gehört dem gleichen Gedankenkreis an: der christlichen Auffassung des Leidens: eine Pieta. Viel Schönes ist hier in der Kunst geschaffen worden. Die deutsche Kunst des Mittelalters goß all ihre zarte und sensible Fähigkeit des Mitleidens, wie sie uns beispielsweise bei Heinrich Euso so empfindsam entgegentritt, in diese Darstellungen hinein und schuf sie zu einem Gedicht des erhabensten und religiös vertieften Schmerzes um: die Plastik eine ars poetica! — Michelangelo vermählte in seiner Pieta antiken Heroismus mit christlicher Ergebung. Eine Geschichte der Pietadargestaltungen müßte ein Hymnus werden auf die Leidensstiefe und Seelengröße der Mutterliebe, der christlichen Mutterliebe, der Mutterliebe Marias; eine erhebende Symphonie des Mitleidens der Christenseele mit dem Schmerze der Mutter und dem Leiden des Sohnes.

„Gebet acht und schauet, ob ein Schmerz gleich sei meinem Schmerze“ ist die Grundidee der Pietadargestaltungen. — Sie ist es auch an der unsrigen, welche Professor Busch in Marmor für einen Seitenaltar der katholischen Kirche zu Böttingen, M. Spaichingen, zu verfertigen hatte. Es ist ein durchaus rühmenswürdiger

und nachahmenswerter Entschluß des Herrn Kammerers Klagenstein gewesen, daß er sich seine Statuen von einem echten Künstler bestellte und wartete, bis er sich die größere Ausgabe gestatten konnte. Dafür hat er jetzt etwas Rechtes.

Wieder fällt die plastische Geschlossenheit, das Großzügige im Fluß der Linienführung und in der Gewandbehandlung sofort ins Auge. Der tote Leib ist virtuos behandelt. Die Haltung Mariens ist groß, erhaben. Der Ausdruck ihres Schmerzes ist verhalten, aber vernehmlich genug und edel. — Der Künstler läßt die Mutter Jesu aus der Gruppe heraus auf den Beschauer oder Betrachter blicken. Der Sinn und Zweck ist leicht zu erfassen: der Künstler erstrebt damit einen deutlich erkennbaren, paränetischen Zweck: Maria zeigt ihren toten Sohn dem Beschauer, blickt den Vater an, um ihn einzuladen, in reumütigem Schmerze gleich ihr sein wohl kaum größeres Leid ruhig und ergeben zu tragen, und ein stiller, unausgesprochener Vorwurf der mater dolorosa mischt sich ein.

Ich habe einigermaßen das Empfinden, daß es vielleicht doch besser gewesen wäre, Marias Aufmerksamkeit, Sorge und Schmerz ganz auf Jesus zu konzentrieren und so erst indirekt jenes Ziel zu erreichen, rein durch die Wirkung des Kunstwerkes selbst. — Doch will ich darob nicht rechten. Ein Vergleich mit der früher schon von Professor Busch für die Kapuzinerkirche zu Frankfurt geschaffenen Pieta zeigt, wie sehr der

Künstler bemüht ist, das Thema zu variieren.¹⁾

4. Endlich darf noch einer Arbeit von Busch Erwähnung geschehen, die zwar nicht spezifisch kirchlicher Art ist, aber immerhin religiösen Charakter an sich trägt, ein Bronzerelief: St. Hubertus mit dem Hirsch darstellend. Es war ein recht sinniger und ansprechender Gedanke, daß die hohen Angehörigen der fürstlichen Familie von Waldburg-Zeil den verstorbenen Fürsten Waldburg-Zeil, Durch-

laucht, zu seinem siebenzigsten Geburtstag mit dieser Motivtafel zu überraschen beschloßen. — Die Szene ist eine sehr einfache Reliefdarstellung der bekannten Hubertuslegende. Im Hintergrund — auf einem hoch ansteigenden Berge ein Schloß und zu den Füßen des Berges das Dorf. Im Vordergrund sehen wir einen Hirsch aus dichtem Wald herantreten, zwischen dem Geweih trägt er das Bild des Gekreuzigten. Voll staunender



„Pieta.“ Modell der Marmorgruppe vom Seitenaltar der Pfarrkirche zu Böttingen, OA. Spaichingen.

Verwunderung und Ehrfurcht zugleich ist der Jägersmann in die Knie gesunken: es ist, als lauschte er erschüttert dem Worte, von dem die Legende erzählt: „Wenn du dich nicht wahrhaft zum Herrn bekehrst, so wirst du bald zur Hölle fahren.“ — Es ist, als wollte er durch seine Haltung, seine Bereitwilligkeit ausdrücken, diesem Rufe nun auch zu folgen. — Eingefasst wird die Szene durch zwei Eichbäume, deren Geäste und Laubwerk oben wie

¹⁾ Vgl. Jahresmappe der Ges. für Christl. Kunst 1905, S. 16.

zu einem schließenden Dache zusammen-
schlagen.

Nur müßte die Unterschrift lauten:
Sancte Huberte ora pro nobis, nicht
St. Hubertus ora pro nobis.

Literatur.

Die Legende der drei Lebenden und
der drei Toten und der Totentanz
nebst einem Erkurs über die Jak-
buslegende. Im Zusammenhang mit
neueren Gemäldesunden aus dem badi-
schen Oberland untersucht v. Dr. Karl Kün-
stle, Professor. Mit einer farbigen und sechs
schwarzen Tafeln sowie 17 Textabbil-
dungen. Freiburg (Herder) 1908. (VI
und 116 S.) Preis 7 M.

Professor Künstle bietet uns in dieser Studie
wertvolle Ergebnisse einer minutiösen Forschung
dar. An allgemeinen Erkenntnissen zeigt uns die
Schrift aufs neue, wie enge die Verbindung der
mittelalterlichen Kunst mit der Legende, der
Volksandacht, den religiösen Schauspielen ist.
Im einzelnen liefert sie folgende neue Ergebnisse:
1. Die neueren Gemäldesunde Badens, die auf
die kirchliche Malerei am Bodensee im XV. Jahr-
hundert ein so bedeutames Licht werfen und —
wie ich wenigstens annehmen möchte — auch für
die weitere Erforschung der neuen Gemäldesunde
in der Donaugegend verwertet werden müssen,
sind hier erstmals zusammenhängend und mit
großer Akribie behandelt. 2. Interessant und
lehrreich ist die Darstellung der verschiedenen
mittelalterlichen Versionen der Jakobslegende, die
für die Compstellapilger der Bodensee- und Dona-
uegend und für die dortige Kunst von Einfluß
geworden ist. 3. Das nach meinem Dafürhalten
bedeutamste Ergebnis der Schrift liegt aber in
den beiden letzten Abschnitten, welche von der
Legende der drei Toten und der drei Lebenden
sowie von der damit im Zusammenhang stehen-
den Entstehung der Totentänze handelt.

Die in den verschiedensten Versionen vor-
handene und auf verschiedene Stände angewandte
Legende der drei Toten und drei Lebenden hat
außerordentlich mannigfaltige Darstellungen ge-
funden auf Fresken, Paramenten, Miniaturen.
Sie erhielt sich in den biblischen Darstellungen
neben den späteren Totentänzen. Künstle vertritt
die Meinung, der Totentanz sei aus der Legende
der drei Lebenden und der drei Toten heraus
entstanden, ein Gedanke, den auch schon Fortoul
und Schille Zubinal aus Anlaß der Bearbeitung
des Totentanzes von La Chaise-Dieu ausge-
sprochen hatten — auch Dufour und Kupka.

Beachtenswert ist, daß die Totentänze überall
vom Volk ausgehen und nicht selten eine anti-
klerikale Spitze enthielten. Künstle weist beson-
ders die tief eingewurzelte Vorstellung ab, als
wären die mittelalterlichen Totentänze aus Schau-
spielen entstanden; auch aus den traurigen Zeit-
verhältnissen suchte man ihn schon zu erklären,
indem man der großen und furchtbaren Pest-
epidemien des XIV. Jahrhunderts gedachte. Auch
damit erklärt sich Künstle nicht einverstanden.

Er geht vielmehr von der Tatsache aus, daß
die Totentänze nicht auf das Sterben überhaupt
hinweisen, sondern die Menschen auf jeder Ent-
wicklungsstufe vor dem plötzlichen und unvor-
bereiteten Tod, als dem größten Unglück für den
Christen, warnen. Ferner ist es nicht der per-
sonifizierte Tod, der die einzelnen Vertreter
der Stände abrufte, sondern bestimmte Tote.
Künstle zeigt dann noch, wie man sich die Ent-
wicklung des Totentanzes aus der Legende der
drei Lebenden und der drei Toten zu denken
habe: „Aus dieser Legende stammt die Reihe
der menschlichen Würdenträger und der Vertreter
der verschiedenen Stände, die je von einem be-
sonderen Toten zum Sterben abgeführt werden;
aus ihr stammt auch der wesentliche Inhalt der
Neden zwischen Lebenden und Toten, die wir
unter den meisten Totentänzen finden.“

„Die Entwicklung der Legende von den drei
Lebenden und den drei Toten zum wirklichen
Totentanz erfolgte unter dem Einfluß der indo-
germanischen Vorstellung vom Reigen der Toten
nur da, wo die Legende besonders verbreitet
und beliebt war.“

Tübingen.

Ludwig Baur.

Johann Martin Nederee, ein rhei-
nisches Künstlerbild von Dr. Paul Kauf-
mann. Verlag von J. H. Ed. Heitz,
Straßburg. Preis 5 M. 50 Pf.

Einen talentvollen, in früher Jugend dem
Leben und der Kunst entrisenen Meister aus
dem Dunkel der Vergessenheit hervorgezogen und,
wie zu wünschen wäre, zu neuem, dauerndem
Leben erweckt zu haben, ist das Verdienst dieser
schön ausgestatteten, mit Wärme geschriebenen
Biographie. Nederee (1830—53), des berühmten
P. Cornelius größter Schüler, welcher sich der
Sympathien Friedrich Wilhelms IV., des Feld-
marschalls Wrangel u. a. erfreute und auch dich-
terisch tätig war, hat trotz seiner durch einen
tragischen Tod früh abgebrochenen Künstlerstätigkeit
nahe an 50 Werken nebst Skizzen, Altstudien
und Entwürfen hinterlassen, welche ihn „auf dem
Gebiete des intimen Bildnisses schon als Meister
und Führer in die Zukunft“ erweisen, der in
der koloristischen und technischen Behandlung
seiner Zeit voraneilt, berufen, „Dürers, Corne-
lius' und Rethels Kunst weiter zu führen“. In
Kaufmann hat er einen trefflichen Herold ge-
funden, dem es gelingen möge, des jungen Künst-
lers Andenken bei Wit- und Nachwelt zu sichern.
Heidenheim. Dr. Ehrhardt.

Dieser Nummer liegt ein Propekt und Sub-
striptionseinladung für die „Österreichische
Kunsttopographie“, herausgegeben von der
K. K. Zentralkommission für Kunst und historische
Denkmale, bei.

Annoncen.

Lourdesgrottenbau.

Bereits 51 Anlagen errichtet. Zeich-
nungen und Kostenanschlag bereitwilligst.
Alois Hueber, Wallerstein, Bayern.

APR 29 1986

LEVEL
ONE

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baure in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 5.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung 1909. Mtt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

Das Weihwassergefäß für das »Asperges«.

Von Beda Kleinschmidt, O. F. M.,
Harreveld (Holland).

Unter den liturgischen Gebrauchsgegenständen nimmt das Weihwasserkesselchen für das sonntägliche Asperges eine sehr untergeordnete Stellung ein. Trotzdem hat die Kunst vergangener Jahrhunderte es verstanden, dasselbe recht sinnig und entsprechend zu verzieren. Auch hielt man für einen so unscheinbaren Gegenstand selbst Gold und Silber für nicht zu kostbar; handelte es sich ja um den Dienst Gottes. Eine zusammenfassende Studie über dieses liturgische Möbel existiert meines Wissens nicht und doch verdient es trotz seiner geringen Bedeutung die Aufmerksamkeit eines jeden, der „die Bier des Hauses Gottes liebt“. Deshalb möchte ich hier die kunstgeschichtliche Entwicklung des Weihwasserkesselchens in Kürze darstellen.

Die Asperision der Gläubigen mit geweihtem Wasser vor dem sonntäglichen Hochamte ist uralter Gebrauch. Bestimmte Nachrichten darüber haben wir allerdings erst aus karolingischer Zeit. Damals erwähnten z. B. Papst Leo IV. († 855) und Erzbischof Hinkmar von Reims die Priester, an Sonntagen regelmäßig Wasser zu weihen und das Volk damit zu besprengen¹⁾. Hinkmar bemerkt dabei ausdrücklich, es soll diese Besprengung aus einem eigenen und geziemenden Gefäße vorgenommen werden. Auf diesen letzten Punkt weisen auch zahlreiche

Synoden des 13. und 14. Jahrhunderts besonders hin. Sehen wir zu, wie man dieser Aufforderung nachgekommen ist.

Als ältestes Weihwassergefäß gilt ein in Tunis aufgefundenes Eimerchen aus Blei, das wohl noch dem 4. Jahrhundert angehört. Es hat fast konische Form und ist auf der äußeren Mantelseite mit einer Inschrift und mit figürlichen Darstellungen verziert, deren Zusammenstellung merkwürdig anmutet¹⁾. Neben dem guten Hirten, einer Drante und einem Gladiatoren erscheint nämlich ein halbtrunkener Silen und eine fast nackte Nymphe. Die griechische Inschrift „Schöpft Wasser mit Freude“ erinnert an das Prophetenwort (Jl. 12, 8): haurite aquas de fontibus Salvatoris. Die Verwendung dieses alten Monuments für liturgische Zwecke wird durch den Umstand wahrscheinlich gemacht, daß manche Weihwasserbecken aus späterer Zeit ebenfalls diese Inschrift tragen. Daß es aber je zur Asperision der Gläubigen gedient habe, dafür liegen keine irgendwie sicheren Anzeichen vor, wie denn überhaupt bis zur Wende des ersten Jahrhunderts mit Sicherheit kein Weihwasserkesselchen nachgewiesen werden kann, wenn man nicht etwa ein topfähnliches Gefäß in Bargello zu Florenz dafür ansehen will, worauf Barbier de Montault zuerst aufmerksam machte und das er dem 7. Jahrhundert zuwies²⁾. Der äußere Mantel ist mit folgenden Darstellungen verziert: Verkündigung Mariä,

¹⁾ Abb. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst I, 242.

²⁾ Revue de l'art chrétien 46 (1903) 313.

¹⁾ De cura pastoralis, Migne, P. L., 115, 677 Hincmarus, Migne, P. L., 125, 771.

Heimjuchung, Geburt Christi, Anbetung der heiligen Dreikönige, der ungläubigen Thomas, Christus in der Glorie. Am oberen Rande ist das Gefäß mit drei Ringen zum Aufhängen versehen. Nach Barbier de Montault ist es eine deutsche Arbeit.

Die karolingische Periode, aus welcher wir die ersten Vorschriften über die sonntägliche Asperision besitzen, bietet uns statt der untergegangenen Monumente wenigstens einige literarische Nachrichten und Abbildungen. Das Kloster St. Trond (bei Maestricht) besaß 870 zwei Kesselfchen aus Kupfer, aus Erz war es um 800 in Wandrille. Abt Angilbert, Freund Karls des Großen, verschaffte dem Kloster St. Riquier ein Gefäß aus Silber¹⁾. Von Abbildungen nennen wir die berühmten für Bischof Drogo von Metz angefertigten Elfenbeindeckel; auf denselben sieht man zweimal ein Weihwassergefäß abgebildet, welches ein Ministrant an einem Henkel in der Hand trägt bei der Weihe des Taufwassers und vor der sonntäglichen Asperision; beidemal ist es ein einfaches, zylinderförmiges Eimerchen²⁾.

Die ältesten uns erhaltenen Denkmäler stammen aus romanischer Zeit. Soweit dieselben ein allgemeines Urteil gestatten, hatte das Weihwassergefäß damals im allgemeinen die Form eines niedrigen Eimerchens von konischer oder bauchiger³⁾ Gestalt. Die Höhe bewegt sich zwischen 20 und 25 cm, die Breite zwischen 10 und 15 cm. Neben sehr einfachen Arbeiten kommen manche kostbare Kesselfchen vor, sowohl was Material

als was Ausstattung anlangt. So verschaffte Abt Gauzelin († 1030) seinem Kloster Fleury (an der Loire) ein sehr wertvolles, silbervergoldetes Weihwassergefäß im Werte von 20 Pfd. Gold¹⁾, Bischof Wilhelm von Auxerre († 1118) seiner Kirche gleichfalls ein Weihwassergefäß aus Silber²⁾.

Auch aus Elfenbein liebte man dieses liturgische Möbel herzustellen. Heute gehören Elfenbeingefäße zu den größten Seltenheiten. Es sind bis jetzt nur vier Exemplare bekannt geworden; sie befinden sich in Mailand (Dom), Aachen, St. Petersburg und Kranenburg (Rheinprovinz). Im Verein mit einer Anzahl Bronzegefäßen bieten sie uns eine gute Vorstellung von der Verzierung, welche man damals dem Kesselfchen zu geben pflegte. Die Gefäße zu Mailand, Aachen und St. Petersburg sind um das Jahr 1000 entstanden. Sie sind mit einer oder zwei Reihen rundbogiger Arkaden verziert, unter denen heilige oder profane Personen Platz gefunden haben. Das Gefäß zu Mailand (19 cm hoch, oben 13 cm, unten 9,3 cm breit) mit einer Arkadenreihe zeigt die Muttergottes mit dem Kinde und die schreibenden Evangelisten. Oberhalb der Arkaden läuft die Inschrift hin: Vates Ambrosii Gotfredus dat tibi, sancte,

Vas veniente sacram spargendam
Caesare lympham.

Aus diesen Worten geht hervor, daß Erzbischof Gotfried (975—988) dieses schöne Gefäß für den Besuch seines kaiserlichen Gönners Otto II. in Mailand anfertigen ließ³⁾.

Ein wenig jünger ist das Gefäß zu Aachen (17,7 cm hoch und 9,2 cm breit). Es wurde wahrscheinlich anlässlich der Krönung Ottos III. angefertigt. Es ist achteitig und mit zwei Reihen Figuren geschmückt, die von drei mit Edelsteinen gezierten Bändern eingefasst sind. Ein am obern Rand befindlicher, von Tieren und Jagdzyklen belebter Fries wird von

¹⁾ v. Schloffer, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, 1892, n. 261, 782, 866. — Es ist allerdings nicht sicher, daß hier ein Weihwasserkesselfchen erwähnt wird. Wir haben das Wort *situla* (Eimerchen) hier so aufgefaßt, weil es auch in alten Ritualien diese Bedeutung hat; so heißt es in den Statuten Lanfranks bei der Beschreibung der Sonntagsasperision *primum (procedit) Conversus ferens situlam cum aqua benedicta*. Martène, *De ritibus Monachorum*, I. 1 n. 4 Ed. Antwerp. 1738, p. 497.

²⁾ Abb. bei Rohault de Fleury, *La Messe* pl. 429.

³⁾ Vgl. die Abbildung eines solchen Gefäßes in der Hand eines Ministranten bei Franz, *Das Rituale von St. Florian*, 12. Jahrhundert, Freiburg 1904, Taf. 5.

¹⁾ v. Schloffer, *Quellenbuch*, 1895, 183.

²⁾ Labarte, *Histoire des arts industriels* III (Paris 1875) 429.

³⁾ Vgl. Mitteilung der k. k. Zentralkom. XII (Wien) 147. Molinier, *Histoire generale des arts appliques* I, 148.

zwei härtigen Männerköpfen unterbrochen, die sich einander gegenüber befinden und als Henkeleinsatz dienen. Die Figuren der obern Reihe repräsentieren einen segnenden Papst zwischen Kaiser und einem Erzbischof, sie sitzen auf Stühlen; ihnen zur Seite stehen fünf geistliche Würdenträger, wohl die drei geistlichen Kurfürsten und der Bischof von Lüttich und der Abt von Kornelimünster. In der untern Reihe sieht man acht Paladine des Reiches mit Kettenpanzer, runden Schilden, Helmen und Lanzen. Sie stehen in den geöffneten Toren einer Stadt. Vier Türme und zwei Schilde sind mit Kreuzen verziert¹⁾.

— Das verwandte Gefäß in der Eremitage zu St. Petersburg (früher Kollektion Basilewski-Paris) zeigt in zwei Zonen übereinander Szenen aus dem Leben und Leiden Jesu, angefangen von der Fußwaschung Petri bis zum ungläubigen Thomas²⁾. Das Elfenbeingefäß zu Krausenbourg aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts mit eisernem Henkel zeigt den gleichen Typus: zwei Reihen Reliefs, die durch Streifen mit eingesezten Goldplättchen voneinander getrennt sind. In der untern Zone sind es vier Szenen aus dem Jugendleben Jesu und seine Taufe, in der obern ebenso viele Darstellungen vom Abendmahl bis zur Himmelfahrt³⁾. Zu diesen vier Elfenbeingefäßen glaubte Braun noch ein fünftes hinzufügen zu können. Seine Gründe haben mich nicht überzeugt. Wohl veranlaßt durch die Bemerkung von Kraus (Real-Enzyklopädie II. 98), daß nicht unwahrscheinlich einige alte Elfenbeinpyriden als Weihwassergefäße gedient hätten, publizierte er eine 1890 in der Schweiz erworbene Pyxis von 8,5 cm Höhe und gleicher Breite; auf dem Mantel sind Christus und zwei Engel, die Verkündigung Mariä und einige andere Figuren dargestellt; zwei, ein Bischof und ein König (?) tragen eine Art Aspergil. Die Pyxis ist nach

Braun eine lombardische Arbeit aus der Wende des 8. zum 9. Jahrhundert und soll ursprünglich als Weihwassergefäß gedient haben. Dagegen spricht zunächst der geringe Umfang des Gefäßes, in welches sich ein Aspergil kaum tauchen läßt; daß der König mit einem Aspergil abgebildet wird, ist unwahrscheinlich; auch der Gegenstand in der Hand des Bischofs braucht nicht als Aspergil gedeutet zu werden. Wenn das Gefäß zum Aufhängen eingerichtet war, so spricht auch dieses nicht gegen Verwendung als eucharistische Pyxis⁴⁾. (Schluß folgt.)

Christliche Kunst in Bild und Buch, Schule und Haus.

Von Stadtpfarrverm. Fischer, Bopfingen.

(Schluß.)

7. Umgekehrt liegt die Sache bezüglich der „Neuen biblischen Wandbilder“ Dr. A. Neukaus. Farbige Kunstblätter von Karl Schmauf. Bearbeitet unter Zugrundelegung der neuesten Quellenwerke. In vielfachem Farbendruck ausgeführt. Größe 92×65 cm. Einstweilen liegen sechs Gleichnisse vor.

Das Begleitwort meint: „So lebenswahr sind diese Schöpfungen der religiösen Gestaltungskraft des Heilandes, daß sie geradezu auffordern, im Bilde darzustellen, was seine Worte malen.“ Mag sein. Allein man muß doch wohl auch sagen: was schon anschaulich ist, solle nicht noch mehr veranschaulicht werden. Das Interesse würde dadurch eher von der Moral des Gleichnisses ab-, als auf sie hingelenkt. Man nehme z. B. den „Sämann“. Würde derselbe nach Behandlung des entsprechenden Gleichnisses vorgezeigt, so müßte das unbedingt störend und zerstreunend wirken. Man zeige das Bild also vor der Darbietung. Vielleicht ließe sich an der Hand desselben die antizipierende Methode von Frey erfolgreich zur Anwendung bringen.

Uebrigens ist viel zu wenig gesagt, wenn man feststellt, daß die Worte des Heilandes malen. Unser Herr verfügt in den Gleichnissen mit unumschränkter Gewalt

¹⁾ Abb. bei A. u. S. m. Weerth, Kunstdenkmäler der Rheinlande, Taf. XXXIII¹⁰, Reiffel, Kunstschätze des Nachener Kaiserdomes, M.-Gladbach 1904, Taf. V, bemerkt, daß der Henkel und die drei Streifen mit Edelsteinen erst 1860 angefertigt wurden.

²⁾ Abb. No 404, de Fleury pl. 429.

³⁾ Vgl. Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Ahrweiler, S. 131.

⁴⁾ Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums 1890, S. 20 ff.

über alle Mittel des epischen und dramatischen Stils. Im „Verlorenen Sohn“ und Hauptbild vollständig der Heimkehrszene reserviert. Dazu gesellt sich bei dieser



Der Sämān.

hat auch Schmauk es verstanden, die Vor- | Parabel der weitere Vorteil, daß in der
teile der Darstellungsweise Jesu zu er- | Erzählung bereits eine wirksame Moral



Der barmherzige Samaritan.

reichen. Zudem er die Vorgeschichte auf | an der Oberfläche liegt, daß es also
zwei Nebenbilder abgab, blieb das Mittel- | keines besonderen Schlüssels bedarf. Zu

welcher Ueberladung hat sich dagegen der Künstler im „Pharisäer und Zöllner“ verleiten lassen! Der Heiland konzentriert unsere ganze Aufmerksamkeit auf zwei Personen, was Schuldirektor Bergmann als bedeutsamen Zug hervorhob. In unserem Bild finden wir diese Beschränkung nicht. Der Heiland führt uns die Gedanken des Pharisäers vor, einen nach dem andern. Der Maler legt sie alle für denselben Moment in dieselbe Gestalt! Ähnlich ließ auch das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberge sich nicht ungefrast in ein einziges Bild zusammendrängen.

grenzen suchen, was dem orientalischen Typus und was der Gemütsverfassung auf die Rechnung zu setzen ist, und schließlich kommen wir damit doch nicht ins reine.

Ein Meisterwerk in seiner Art ist „Der reiche Mann“. Das Lebensprogramm des frivolen Genußmenschen: Wein, Weib und Gesang wird hier zwar bestimmt, aber doch diskret und dezent zur Darstellung gebracht. Alles Verhängliche wird obendrein durch die Person des Lazarus paralytisiert, welche riesengroß aus dem Vordergrund in jenes satte erschöpfende morgenländische Sittenbild mitleidjuchend



Der reiche Prasser und der arme Lazarus.

Der „Barmherzige Samaritan“ ist beiden Serien gemeinsam. Es scheint mir aus diesem Beispiel hervorzugehen, daß die Darstellung von Canmans der Schmauf'schen bedeutend überlegen ist. Der Düsseldorfer verzichtet von vornherein auf wissenschaftliche Treue der Typen und der Landschaft. Wie Schmauf die Bodenständigkeit, so arbeitet er die Allgemeingültigkeit des Gleichnisses heraus. Dadurch wird sein Bild uns viel verständlicher. Augenblicklich wirkt auf uns die Hilfsbedürftigkeit des Juden und das Mitleid des Fremden. Bei Schmauf dagegen müssen wir geraume Zeit abzu-

hineinblickt. Ich habe nur das eine einzuwenden: „Anima saturata calcabit tavum.“ Prov. XXVII, 7.

Sieht man davon ab und anerkennt die ethnographischen und geographischen Qualitäten als berechtigt, so muß man dem Takt ehrliche Bewunderung zollen, der hier wissenschaftliche Treue, künstlerische Freiheit und verständnisvolles Entgegenkommen gegenüber dem Publikum in dieser Weise zu verbinden wußte.

Zum Schluß noch eine Anregung. Die Wiederkehr des 100. Geburtstags von Alban Stolz hat die Blicke wieder auf dessen Legende gelenkt. Wir besitzen an

diesem Buch ein trefflich illustriertes Prachtwerk, das leider nur der Stileinheit ermangelt. Würden in einer Neuauflage sämtliche nicht von L. Seiz herrührenden Illustrationen ausgeschieden, so wäre dieser Mangel gehoben. Ein religiös und künstlerisch gleichwertiges Werk dränge in alle Schichten des Volkes.

Möglicherweise sieht mancher Leser in den berührten Gegenständen interesselose Quisquilien. Aus diesem Grunde möchte ich an dieser Stelle auf die Ausführungen Joseph Popp's im Trierischen Jahrbuch für ästhetische Kultur hinweisen (S. 66 ff.). Was dort über „Christliche Hauskunst“ geschrieben steht, sollte in der gesamten katholischen Presse die Kunde machen! Der Pessimismus jener Zeilen würde dadurch nur umso früher gegenstandslos. Ich teile ihn schon heute nicht mehr. Die christliche Hauskunst lebt; für das Exsurge! ist es bereits zu spät. Unsere Lösung muß lauten: „Prosperere procede!“

Katholische Kirchenkunst und moderne Kunst.

Von Prof. Dr. Ludwig Baur, Tübingen.
(Fortsetzung.)

2. Kirche und Kirchenplatz.

Dem Hause Gottes geziemt ein hervorragender Platz in Stadt und Dorf schon an sich, mit Rücksicht auf seine Würde und Weihe, aber auch mit Rücksicht darauf, daß die Kirche in der Regel das ästhetisch wertvollste architektonische Werk, jedenfalls ein eminent charakteristisches Werk des Dorfes oder Stadtteils zu sein pflegt.

a) Daher hat die christliche Vergangenheit bis heute darauf gedrungen, daß die Kirche höher gelegen und von allem Störenden ferngelegen sei, wo immer man die freie Wahl hat. Es mag wohl, wie Jakob ¹⁾ vermutet, mitbestimmend gewesen sein der Gedanke und die Erinnerung an den Tempel auf Sions heiligem Berge, an die Stadt auf hohem Berge, an Golgatha als dem Opferberg des Neuen Testaments, an die Kirche, die nach Jesu Wort auf einen Felsen gegründet werden sollte, an das himm-

¹⁾ Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche S. 11 f.

liche Jerusalem, das von oben herniederwinkt und herniedersteigt.

Neben diesen symbolischen Gründen kommen für diese Forderung auch praktisch wichtige Gesichtspunkte in Betracht, besonders die Trockenheit der Kirche, ihre Absonderung von profanen Gebäuden, von schmutzigen Vertiefungen u. a. m. Ähnlichen Erwägungen verdankt wohl auch der Stylobat der antiken griechischen Tempel sein Dasein.

Aus diesem Grund schrieb die Mailänder Diözesanynode unter Karl Borromeus vor: „Es soll ein Ort gewählt werden, der so liegt, daß man auf drei oder fünf Stufen zur Kirche selbst emporsteigen kann“ ¹⁾. Genau so bestimmt auch schon früher der Regensburger Ornatus ecclesiasticus von Jakob Müller aus dem Jahr 1591 hinsichtlich der Lage der Kirche: „Ecclesiae igitur situs ac structura, si de novo excitanda foret quantum natura loci patitur, haec erit: In loco eminentiori collocabitur, ita, ut quinque saltem vel tribus ad minimum gradibus ascendatur. Quare si in quibusdam locis et ecclesiis jam dudum aedificatis, terra et rudibus adeo muri sint oppleti, ut januam vel adaequent, vel superent, curabunt ii, quorum interest, illa, ni hoc fundamentis officeret, auferri et gradus ad portam instaurari“ ²⁾.

b) In dieser Frage steht die neuere Richtung der alten nicht ablehnend gegenüber. Nicht so unbefritten ist ein anderer Punkt, nämlich die Frage: ob die Kirche einfach mitten auf den freien Platz zu stehen kommen solle,

¹⁾ »Deligatur in loci positura situs, qui ita exstet, ut exstructa ecclesia tribus, ad summum quinque gradibus ad eam ascendatur.« Instruct. fabricae et suppellect. eccl. Libr. II. act. Mediol. Bergomi 1732 S. 562.

²⁾ Dieselbe Ordnung rät außerdem für den Fall, daß die Kirche an einen Abhang zu stehen komme, an, daß der Hügel an der Baustelle genügend planiert werde, und zwar so, daß die Rückseite mindestens 5,4 m und mehr von der Felswand oder der abgegrabenen Hügelwand entfernt sei. Die letztere selbst soll eine Schuttmauer erhalten und durch eine rationelle Kanalisation des Platzes soll in genügender Weise für den Abfluß des Wassers gesorgt werden.

oder ob ihre Stellung auf dem Platz nach bestimmten ästhetischen Gesichtspunkten zu erfolgen habe. Es ist dem Kenner des altchristlichen Bauwesens bekannt, daß man — wenigstens in Rom und weströmischen Städten — die Kirchen unbedenklich in die Flucht der Häuser hineinstellte, so daß man von der Straße her nur die Fassade sehen konnte. Spätere Verordnungen wandten sich besonders gegen das Einbauen der Kirchen, suchten sie von den laikaln Anbauten zu befreien und bestimmten, sie sollen wenigstens einige Schritte von allen übrigen Häusern abstehen und möglichst frei erstellt werden¹⁾. Auch darüber ist man sich in der Neuzeit durchaus einig. Nun hat man es eine geraume Zeit für angemessen gefunden, die Kirche mitten in das freie Bau terrain hineinzustellen, was dann anderseits der heute so sehr verworfenen und als vollständig unzulässig erkannten gewaltsamen Freilegung der großen Dome und Münster entsprach. Diese Aufstellung der Kirche inmitten eines (großen) Platzes wurde besonders von Camillo Sitte (*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Wien 1889) und seither allgemein verworfen. Die Gründe sind leicht einzusehen. Höpfeld sagt treffend darüber: „Die Stellung inmitten des Bauplatzes wird auf dem Lande ebenso oft verfehlt sein, als in der Stadt. Denn wenn hier die Schönheit des städtischen Platzbildes in der Regel eine seitliche, oder doch aus der Mitte verschobene Stellung der Kirche fordert, so wird dort eine solche Stellung zumeist um deswillen erwünscht sein, weil in einem Dorfe nur äußerst selten streng architektonische, son-

dern fast stets malerische Gesichtspunkte zur Geltung gebracht werden müssen. Der Kirchplatz selbst ist gewöhnlich so klein, daß die Beziehung des Bauwerkes zu ihm allein nur eine nebensächliche Rolle spielt. Er steht aber doch zumeist mit der Dorflage derart in Beziehung, daß ein gedankenloses Hinbauen der Kirche auf die Platzmitte Unschönheiten im Gefolge haben wird“²⁾.

Auch die praktische Erwägung darf wohl beachtet werden, daß durch die Erstellung der Kirche auf der Mitte des Kirchplatzes die weitere Ausnützung desselben — etwa für den Bau des Pfarrhauses — unmöglich gemacht ist.

Der Kirchenplatz selbst mag auch — abgesehen von der Pflicht der Reinhaltung — mit Rasenflächen und geeigneten, bescheidenen gärtnerischen Anlagen, gut placierte Baum pflanzungen u. dgl. in geeigneter Weise verschönert werden.

3. Die Grundrißbildung und Raumgestaltung.

Grundriß und Raumgestaltung der katholischen Kirche sind insofern festgelegt, als in ihr absolut notwendig ein besonderer Chorraum vom Schiff sich abheben muß.

Die kirchliche Tradition bringt es mit sich, daß die meisten katholischen Kirchen dreischiffig gebaut werden, wobei freilich die Selbständigkeit der Nebenschiffe bald mehr, bald weniger hervorgehoben sein, ja sehr stark zurücktreten kann. Der Grund dieser Bauweise ist ein symbolischer, ein ästhetischer und zugleich ein praktischer (Prozessionen innerhalb der Kirche). Nun ist weiterhin für sehr kleine Kirchen natürlich eine solche Dreischiffigkeit nicht wünschenswert, noch auch durchzuführen. Sie müßte unbedingt lächerlich wirken; denn die mehrschiffige Anlage setzt eine bestimmte angemessene Raumgröße voraus. Die Tendenz der neueren Kirchenbaukunst geht darauf aus, möglichst einheitliche Räume zu schaffen. Man begnügt sich deshalb gern mit einschiffigen saalartigen Kirchen³⁾. Dieser Gedanke ist nicht neu; man könnte

¹⁾ »Optimum erit, sagt der eben zitierte Ornatus ecclesiasticus, ut ecclesiam si quis . . . construere velit, in tali loco constituat, qui insulae quamdam speciem repraesentet, ut scil. sit aliquot passibus ab omnibus aliis aedificiis locus dissitus, id quod maxime in pagis observari potest ac debet.« Ebenso Instr. fabr. Act. Mediol. l. c. 563 und Constitutiones Eccl. Ratisb. p. 1 § 1, Nr. 6. Auch protestantischerseits hat sich die Tagung der deutschen evangelischen Kirchenkonferenz zu Eisenach im Jahre 1898 in ihren „Vorschlägen für den Bau evangelischer Kirchen“ gegen den Anbau und Einbau der Kirchen ausgesprochen.

²⁾ Höpfeld, Stadt- und Landkirchen 1905, S. 4.

³⁾ Höpfeld führt deren S. 107 ff. eine ganze Anzahl an.

an den altchristlichen Zentralbau erinnern. Aber auch die Gotik verstand es, einheitliche Räume zu schaffen, die Renaissance- und Barockzeit hat das Problem durch Einfügung eines zentralisierenden Kuppelbaues glänzend und vorbildlich gelöst.

Es war ja so recht das eigentliche Ziel der Hochrenaissance, weite und imponierende, wohlgefällige, vornehme Räume zu schaffen. Man trachtete nach einer richtigen Verteilung der Baumassen. Man erkannte und befolgte die Gesetze, welche dem antiken Bauwesen die harmonischen Verhältnisse und die imponierenden Räume geschaffen. Man drang auf eine Vereinfachung der Details, auf stärkere plastische Wirkung der konstruktiven Glieder im Verhältnis von Licht und Schatten. „Man beschränkte den Reichtum der rein dekorativen Ziermotive, mit denen die Bauglieder in der Frührenaissance nahezu überwuchert waren, in tunlichstem Maße und gewann dafür eine stärkere und mächtigere Wirkung der Struktur. Die Glieder erhalten anstatt ihrer mehr äußerlichen, dekorativen Anbringung eine organische Motivierung. . . . Das Ideal, in dem man alle Bestrebungen in architektonischer Hinsicht verwirklicht sah, war die Zentralanlage“¹⁾.

Man wird nicht verkennen, daß der einheitlich gestaltete Kirchenraum große Vorzüge aufweist: ästhetisch betrachtet, wird die Beziehung der Raumbgliederung auf einen zentralen Raum und die Beziehung auf ein Ganzes straffer, als dies in der einfachen dreischiffigen Basilika möglich ist, die im Grunde genommen aus drei nebeneinandergelegten Schiffen besteht. Man wird von selbst zu rhythmischer Grundtendenz, Einheit in Form und Farbe, Ebenmaß der Glieder, strenger Rhythmik weitergeführt²⁾. Anderseits ist sie auch wechselreicher als die etwas eintönige und nur für kleine Verhältnisse, etwa auf kleinen Dörfern oder Filialgemeinden, passende Saalkirche. Erst aus

der auf eine einheitliche Grundstimmung bezogenen Raumbgliederung entsteht die anziehende Lebendigkeit, Würde und Kraft eines Baues.

Die praktischen Vorzüge dieser auf eine größere Vereinheitlichung des Raumes drängenden Architektur sind unschwer zu erkennen: die Gläubigen können ungehindert den Blick auf Altar und Kanzel richten. So wenig man daher — außer bei kleinen Gemeinden — für den katholischen Kirchenbau die einfache Saalkirche als „das“ Modell empfehlen wird, so sehr werden die Bestrebungen zu begrüßen sein, die zwar eine Mehrheit in Grundriß und Raumanlage festhalten, aber dieselbe zu einer möglichst schönen und praktischen rhythmischen Einheitlichkeit im ganzen zu steigern suchen.

Der Architekt wird eine Mannigfaltigkeit sowohl in der Gliederung des Innenraumes als auch des Außenbaues dadurch gewinnen, daß er auch auf besondere liturgische Verhältnisse Rücksicht nimmt. So möchte es sich in vielen Fällen empfehlen, eine eigene Taufkapelle oder eine Beichtkapelle anzubringen, die heizbar sein könnte, für den Ritus der drei letzten Tage der Karwoche (Uebertragung des Allerheiligsten, heiliges Grab) einen entsprechenden Raum zu schaffen oder einen bereits vorhandenen Raum für diese Bedürfnisse zweckentsprechend zu gestalten.

4. Konstruktionen und Material.

Wenn Michelangelo allgemein die künstlerische Tätigkeit als ein ausschließlich geistiges Schaffen bezeichnet; wenn ferner sein Biograph Vasari ihm beistimmt mit den Worten: „Bisognava haver le seste negli occhi e non in mano perchè le mani operano e l'occhio giudica“, d. h. man sollte den Zirkel im Kopf und nicht in den Fingern haben, weil diese handwerkliche, jener aber geistige Tätigkeit verrichten — wenn endlich die Architektur eine wahre Kunst ist, so wird das an ihr getätigte geistige Schaffen des Künstlers vor allem in der Konstruktion zum vollen Ausdruck gelangen. Die Kunstform muß sich für den Architekten aus der Konstruktion ergeben. Das läßt sich aus den geschichtlich bekannten Bauarten ganz evident machen.

¹⁾ Vgl. zum Ganzen Kraus, Geschichte der christl. Kunst II, 623, bearb. von J. Sauer. — Weiteres bei Redtenbacher, Die Architektur der Renaissance in Italien. Frankfurt 1886. S. Straß, Zentral- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien. Berlin 1882.

²⁾ Vgl. Muthesius, Die Einheit der Architektur S. 48 f.

Der alte griechische Tempelbau ist bestimmt durch die Säulenordnung mit dem geradlinig wagrecht aufgelegten Gebälk. In der Säule und der wunderbar feinen Form, welche ihr griechisches Schönheitsgefühl zu verleihen mußte (Basis, Entasis, Kannelierungen, Schinus, Plinthe uß.), konzentriert sich eigentlich der ganze konstruktive Gedanke der antiken Kunst: die von oben kommende Last von einer von unten her nach oben spannenden, federnden, tragfähigen Kraft aufgenommen.

Der konstruktive Gedanke wurde wesentlich bereichert durch den Gewölbe- und Bogenbau, dem wir bei den Römern begegnen. Sempër sagt darüber: „Die Aufnahme des Gewölbes und des Bogens in die Zahl der Kunstformen mußte ein noch mächtigeres Movens sein, welches die Baukunst in die konstruktive Richtung hineintrieb, die so sehr dem Genius der weltherrschenden Roma entsprechend war und durch ihn zur vollen Ausbildung gedieh ¹⁾.“
(Schluß folgt.)

Drei Prachtstücke kirchlicher Kunst aus Schlesien.

Von Friß Mielert, Sprottau.
(Schluß.)

3. Chorgestühl in der ehemaligen Zisterzienserklosterkirche zu Heinrichau in Schlesien. Der Erbauer des eichenen schweren einfachen Chorgestühles ist laut Chronik Abt Andreas I. (1554—77). Reichlich hundert Jahre später erst geschah die wundervolle Ausschmückung in weichem Lindenholz (nicht Kiefer, wie Lutsch in seinem „Verzeichnis der Kunstdenkmäler Schlesiens“ irrig schreibt), indem die barocken Ornamente vorgeblendet wurden, so daß man sie leicht wieder abheben könnte. Diese Ausschmückung wird dem bedeutendsten Abt von Heinrichau, Heinrich III. (1681—1702) zugeschrieben. Die Chronik sagt von ihm: „chorum sculpturis exornavit“. Er hat aber die Vollendung dieses Werkes nicht erlebt; denn sein Nachfolger Tobias I. (1702—22) hat es mit seinem Wappen, d. h. mit dem Heinrichauer Wappen und seiner Chiffre T. A. (Tobias Abbas) geschmückt.

¹⁾ Sempër, Der Stil. II, 448.

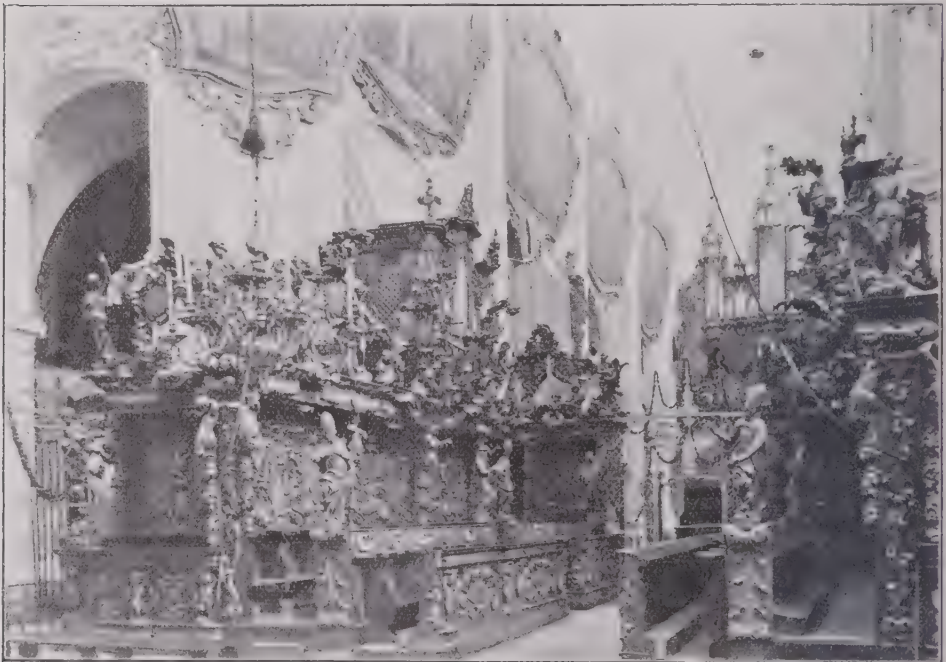
Als Motive der sippigen Ornamente sind Akanthusblätter, Sonnenblumen, rankenförmiges Tulpenmuster, Blumengehänge, Rosetten und Kauten (Rhomben) verwendet. Zahlreiche Amoretten (Engel) in den abwechslungsreichsten Formen und Stellungen beleben das Gestühl, ferner die drei Kirchenväter (auf jeder Chorseite, also jeder zweimal dargestellt) Gregorius, Hieronymus und Augustinus, dazu Benediktus und Bernardus. Die ersten drei stehen hier nicht als Kirchenväter, sonst würde Ambrosius dazu gehören, sondern als Ordensheilige, bezw. Ordensstifter, Repräsentanten des klösterlichen asketischen Lebens. Die wunderschönen Reliefbilder an den Rücklehnen stellen in 36 Darstellungen die Geschichte des Erlösers dar, und zwar vom Ratschluß der Erlösung (Trinität) und der Verkündigung an bis zur Himmelfahrt Christi und Mariens, bilden also eine volkstümliche Bilderbibel in selten großem Umfange. Unter den einzelnen Darstellungen ist wegen ihrer Seltenheit bemerkenswert das legendäre Motiv „Jesus stürzt in den Bach Cedron“ (vom Hochaltar aus gesehen die fünfte Rücklehne des Chorgestühls auf der rechten Seite). Die Rückwände der Sitze bilden auf jeder Seite ein Z, die Szenen folgen abwechselnd links und rechts, doch mit manchen Abweichungen. Die Zahl der Sitze (zweireihig) überhaupt beträgt 58. Sehr reich ist auch die obere Bekrönung des Gestühls, auf dem Gesims: Engel mit Musikinstrumenten, Engeltöpfe zwischen Wolken und fliegenden Adlern und zwischen Schildern (paarweise angeordnet) mit Inschriften, welche den Psalmen Benedicite und Laudate Dominum in Sanctis ejus entnommen sind (Dankpsalmen, die nach der heiligen Messe gebetet werden); zu den Füßen der Engel große Füllhörner. Ueber den ober der Künftler ist leider nichts bekannt. In Preußen gibt es, soweit bekannt, keine Kirche, deren Chorgestühl dem hiesigen an die Seite gestellt werden könnte, wohl aber in Süddeutschland. Zu bedauern ist, daß in dem weichen Holz der Ornamente der Wurm arg gehaust hat. Doch steht demnächst die Renovation des Chorgestühls bevor.

Wenn auch etwas einfacher, so doch gleichfalls sehr erwähnenswert, ist das eichene Chorgestühl des ehemaligen Zisterzienserklosters zu Leubus a. d. O. in Schlesien. Wie in Heinrichau, so befindet es sich auch in Leubus hinter dem kunstvollen Mittelgitter, welches das kleine Laienschiff von dem Hauptschiff und dem geistlichen Chor trennt. Es enthält Sitze für zweimal 18 Konventualen und seitlich anschließend für zwei Gäste oder Beamte des Klosters, ist von Abt Johannes Reich (1672—91) erbaut und bildet das zweitschönste Chorgestühl

das Rankenwerk hindurch zieht sich folgende Inschrift: In jubilo, in tympano, in clangore buccinae in psalterio, in voce tubae corneae, in voce exultationis omnes angeli cantate Deo. Laudate Dominum omnes virtutes in cymbalis, in chordis, in hymnis et canticis, in sono tubae, in sacris musicis.

Literatur.

Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte von Stephan



Chorgestühl in der Kirche des ehemaligen Zisterzienserklosters zu Heinrichau in Schlesien.

Schlesiens. Die Schnitzereien, in Lindenholz ausgeführt und vorgeblendet, sind in guten Barockformen ausgeführt. Auf üppigem Rankenwerk stehen und hocken zum Teil in anmutiger Verschlingung Engelmusikanten, und zwar ein dreifacher Chor in verschiedenen Größen. Den obersten Chor bilden zehn Engel, prächtige, fast zwei Meter hohe Idealgestalten, den mittleren acht, den untersten 33 Engel, die von je einem Kapellmeister dirigiert werden. Die Engel spielen auf allen bekannten biblischen Instrumenten. Durch

Beißel, S. I. Mit 292 Abbildungen. Freiburg (Herder) 1909 XII u. 678 S. 15 Mk.

P. Beißel hat in vorliegendem Werk eine wissenschaftliche Leistung geschaffen, die unsso anerkennenswerter ist, als das lange vorbereitete Werk, von welchem ein Teil unter dem Titel: Die Verehrung unserer lieben Frau in Deutschland während des Mittelalters schon 1896 erschienen ist, in schwerer, lebensgefährlicher Krankheit abgeschlossen wurde.

Die Absicht des Verfassers war, die allmähliche Einführung, das Wachsen, das Blühen der Marienverehrung und die Mittel ihrer Verbreitung durch Predigt, Dichtkunst, Malerei, Bildhauerei zusammenfassend darzustellen. — Dogmengeschicht-

liche Untersuchungen werden ausgeschlossen, auf quellenmäßige Darstellung ist der Wert gelegt.

In langer Reihe von 29 Kapiteln läßt der Verfasser an uns vorüberziehen die Grundlagen und Anfänge der Marienverehrung in Deutschland und Frankreich, die Marienkirchen, Marienfesten, Marienbilder, Marianische Literatur, marienische Wallfahrten und Wallfahrtsorte, Marienverehrung in den verschiedenen Orden, im Volke, in der Liturgie, Marienreliquien, endlich Darstellungen einzelner Seiten des Marienlebens. Man erkennt schon aus dieser einfachen Aufzählung der Hauptthematik, welche weitausgreifende und gewaltige Arbeit hier geleistet ist.

Es sind freilich manche Vorgänge für diese Arbeit gegeben. Aus der neueren Zeit kann unter Absehung älterer bei Ziell verzeichneter Literatur erinnert werden an Lehner, Die Marienverehrung. Stuttgart 1871; Vell, Die Darstellungen der allerbegnadigten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria. Freiburg 1887; Falk, Marienverehrung am Mittelrhein, „Katholik“ 1888 I, 427) und Marianum Moguntinum; Hergenröther, Die Marienverehrung in den zehn ersten Jahrhunderten (Jrff. zeitgem. Broch. VI, 8, 197). Allein Weisfel gibt hier zum erstenmal eine alles Wichtige zusammenfassende Darstellung der Geschichte der Marienverehrung in Deutschland, die auf eindringlichem Quellenstudium beruht. Die außerordentlich fleißige und tiefgründende Arbeit wird sich zweifellos in die Bibliotheken des hochwürdigen Klerus einführen, der darin eine Fundgrube auch für religiöse Vorträge über Marienverehrung besitzt, wie sie gerade für den Maimonat erwünscht sein mag. Es kam hier auf Einzelnes nicht eingegangen werden. Der Historiker wird wohl an manchen Punkten etwas mehr quellenkritische Behandlung der legendären Stoffe wünschen müssen. Der Kunsthistoriker wird kaum Wesentliches vermissen, wenn auch im Detail Ergänzungen möglich wären, und für die reichlich beigegebenen Illustrationen werden alle dankbar sein. Zu S. 487 sei bemerkt, daß das Original des „Thronos Salomon“ seit zwei Jahren nicht mehr in Bebenhausen, sondern in Stuttgart ist, während Bebenhausen nur mehr eine Kopie des Werkes besitzt. — Ein sehr eingehendes und genaues Register beschließt den inhaltreichen Band, den wir aufs nachdrücklichste empfehlen dürfen. Tübingen. Ludwig Baur.

Feuerstein, „Der hl. Antonius, den Fischen predigend“. Derselbe, „Der hl. Franziskus Xaverius, die Indier taufend“. Photogravüren, 66×86 cm mit Papierrand. Verlag der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“, München. Preis pro Blatt 15 M.

Einem Wunsche der Verlagsanstalt entsprechend füge ich der einläßlichen Würdigung der beiden Feuersteinischen Originalien im „Kunstarchiv“ eine solche der Reproduktionen an, umso lieber, als Feuerstein selbst sich mit meiner Interpretation seiner Arbeit ruckhaltlos einverstanden erklärt hat. Auf den Inhalt, den Charakter, die künstlerischen Qualitäten der Bilder brauche ich nicht mehr einzugehen. Wer dieselben nicht kennt, sei auf meine Ausführungen und die Beilagen

im verflochtenen und im laufenden Jahrgang dieses Organs verwiesen. Bei einer Reproduktion handelt es sich einzig darum, ob und inwieweit sie dem Original gerecht wird. Daß die Konturen richtig wiedergegeben sind, ist bei der Photogravüre selbstverständlicher als beim Kupfer- und Stahlstich, denn hier kann sich weniger leicht ein entfernendes Element zwischen Vorlage und Wiedergabe drängen. Es handelt sich dabei um ein Kupferdruckverfahren, bei dem zunächst eine photographische Uebertragung auf die Kupferplatte erfolgt; dann kommt stufenweise Ätzung in Eisenchloridbädern und zuletzt die Nachhilfe durch den Kupferstecher. Schwere Zeichenfehler sind also ausgeschlossen. Und doch ist noch eine sehr weite Möglichkeit von Mängeln vorhanden. Moderne Gemälde, auch wenn sie nicht „modern“ im verhänglichen Sinne sind und dem extremen Impressionismus nicht huldigen, stellen die Gestalten doch nicht so nebeneinander, daß man — wie man es für die Werte eines noch vor kurzer Zeit vielgenannten Künstlers vorge schlagen hat — die einzelnen Figuren bequem heraus schneiden könnte, sondern sie malen die Luft mit, die sie umweht und das Vor- und Hintereinander wesentlich markieren hilft. Dadurch allein schon werden die Lokalfarben gemildert und gegeneinander ausgeglichen. Ferner muß von einer guten Reproduktion verlangt werden, daß sie den Farben gerecht wird und dieselben wenigstens ungefähr ahnen läßt, bezw. mit ihren Mitteln den einzelnen Gestalten etwas von dem individuellen Gepräge verleiht, das in der Polychromie erreicht wird.

Treten wir mit diesen Forderungen an die beiden Reproduktionen heran, so können wir ruckhaltlos anerkennen, daß sie denselben entsprechen. Jede einzelne Gestalt tritt so aus dem Bilde heraus, wie wir sie früher nach Haltung, Stellung, Stimmung u. gekennzeichnet haben. Sie sind nicht in einen homogenen Nebel gehüllt, sondern heben sich ohne besondere Betonung der Umrisse deutlich von ihrer Umgebung ab und lassen ohne Polychromie doch ihr Kolorit im Original ahnen. Man betrachte z. B. bei der „Taufe“ die Wasserträgerinnen. Der Standort derselben ist eng umschrieben, die Beleuchtung allein kann also keine großen Unterschiede bei ihnen hervorbringen, und doch — wie individuell sind sie gehalten auch im Ton. Ober auf dem Bild mit der Fische predigt: Der Leibrock des niedergebeugten Junglings vorn rechts, der Mantel des Greises vorn links und das Kopftuch der mit gespreizten Fingern dastehenden alten Frau hinter dem Fische weib bezeichnen die hellsten Partien, und doch verrät die verschiedene Abstufung des Helligkeitsgrades, in der sie sich bieten, daß es trotz der weißen Farbe nicht derselbe Stoff und damit auch nicht derselbe Grundton ist. Oder man vergleiche auf dem Xaveriusbild die beiden Männer, die in aufrechter Gestalt dicht nebeneinander im Vordergrund, also auch ungefähr in derselben Beleuchtung stehen. Wie scharf heben sie sich voneinander ab bis hinauf zur Kopfbedeckung! Der Unterschied der Färbung ist trotz der total andern Ausdrucksmittel doch zur Darstellung gekommen. Oder — um zu „Licht und Schatten“ überzugehen: Welch ungünstigen Platz hat nicht

das Kind der Fischersfrau auf dem Antoniusbild: Eingekleidet zwischen zwei großen Gestalten, halbverdeckt durch die Mutter und von deren Arm mit dem dunklen Gewand auch noch gehalten — und dennoch ist es sehr deutlich sichtbar. Oder man betrachte vom selben Gesichtspunkte aus auf dem Kaveriusbild die zwei am Boden kauenden Gestalten links hinter den beiden aufrechtstehenden Männern: auch sie sind nach Haltung, Stellung, Beleuchtung und Kolorit so ungünstig situiert als möglich, und doch sind sie sehr gut noch zu sehen. Oder man trete endlich einige Schritte zurück und sehe sich die Bilder von ferne und nur mit einem Auge durch die vorgehaltene hohle Hand an. Wie beleben sie sich da! Wie treten die einzelnen Personen heraus — und dennoch fallen sie nicht auseinander. Ruhe und Bewegung sind zugleich zu ihrem Rechte gekommen.

So sind denn die beiden Reproduktionen durchweg als gelungen zu bezeichnen und sind damit geeignet, zwei tüchtigen Kunstwerken das Privathaus zu erschließen und den Ruhm des Meisters wie den Ruf der Kunstanstalt und der Gesellschaft, von der sie ins Leben gerufen wurden, in dasselbe zu tragen. Mögen sich ihnen recht viele Türen öffnen und mögen sie beim Einrahmen vor der kürzenden Schere und vor Similis, Talnis- und anderem unechten Rahmenwerk bewahrt bleiben! Wer den hl. Antonius oder Franz Xaver als Patron verehrt oder einem Antonius oder Franziskus, einer Antonia oder Franziska ein vornehmes Geschenk machen will, dem seien die Blätter besonders empfohlen.

Strasbourg. Prof. Dr. Rohr.
Van Dyck, des Meisters Gemälde in 537 Abbildungen herausgegeben von Emil Schaeffer (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben Bd. XIII). Stuttgart Deutsche Verlagsanstalt 1908. XXXVI und 559 S. Preis 15 M.

Ein gefeierter Moderner, und doch noch nach Jahrhunderten als „Klassiker“ anerkannt, — das Widersprechende, das hierin liegt, miteinander zu vereinigen, ist vielleicht in der ganzen Kunstgeschichte nur einem gelungen: Anthonis van Dyck. Ist er auch keiner von jenen Allergrößten, die der Menschheit ganz neue Gebiete des Sehens und Fühlens aufgeschlossen, hat er auch im wesentlichen nur die Kraft des Rubens ins Weiche, Sentimentale und Elegante überseht, immerhin hat er eine Reihe von Werken geschaffen, die als unvergängliche Meisterwerke anerkannt sind und bleiben werden, und hinsichtlich der Tragweite seines Einflusses auf die spätere Kunst hat er sogar manch Größeren weit übertroffen.

Es ist ein eigenartiger Genuß, in dem vorliegenden stattlichen Bande all die Herren und Damen der vornehmen Welt Genuas, Antwerpens, Londons an sich vorüberziehen zu lassen, die Anthonis' genialer Pinsel verwirrt hat.

Emil Schaeffer, der Herausgeber, hat zu dem Werke des Meisters eine kurze verständliche Einleitung geschrieben, die den großen Rubensjünger trefflich charakterisiert. Was die Reproduktionen anlangt, ist der Verlag offensichtlich bemüht, immer vorwärts zu schreiten. Die Bilder des

vorliegenden Bandes mit ihrer feinen, fast immer klaren, bräunlichen, besonders in den Tiefen wirklichen Tönung bieten nicht bloß eine Erinnerung für den, der auch das Original kennt, sondern vermitteln, wo und soweit es bei Verzicht auf die Farbe möglich ist, wirklich einen künstlerischen Genuß. So ist es vielleicht nicht übertrieben, wenn ich sage: jeder dieser dreizehn Bände der „Klassiker“ ist mit der Fülle geistigen Reichtums, den er ins deutsche Haus trägt, wirklich eine Kulturtat.

Dillishausen. Dr. Damrich.
Franz Gerh. Cremer, Beiträge zur Beurteilung antiker und moderner Kunstbestrebungen unter besonderer Berücksichtigung der Darstellung des Nackten. Düsseldorf (Düsseldorfer Tagblatt). Preis 1 M. 50 Pf.

Ein recht aktuelles, lesenswertes Buch; ein scharfes Verdikt über die Afterkunst des Nackten; ein offenes Wort, von einem Künstler gesprochen zur rechten Zeit. Man denke nur an die Berliner „Schönheitsabende“, an das Auftreten der Desmond, an die Nacktlose Aristokratische Rudo-natio-Allianz, an die in der Öffentlichkeit und in der Kunst immer frecher hervortretende Nacktkultur! Man ist dem Verfasser, einem Historienmaler, zum Dank verpflichtet für seine auf geschichtlichen Studien und reicher Belesenheit ruhende Studie. Neben der neueren deutschen, einschlägigen Literatur wird auch die griechische und römische, selbst die chinesische und indische in den Kreis der Betrachtung gezogen. Offen wird ausgesprochen, daß Sensation und Geistesarmut, nicht aber höhere Kunst der Nacktkultur zugrunde liegen. Es ist erfreulich, daß neben Hans Thoma und Professor Konrad Lange die Stimmen aus der Künstlerwelt selbst sich mehrten, die gegen den Kult des Fleisches und die Herabwürdigung der Kunst protestieren.

Heidenheim. Dr. Ehrhardt.
Die Einheit der Architektur. Betrachtungen über Baukunst, Ingenieurbau und Kunstgewerbe von Hermann Muthesius. Berlin (Karl Curtius) 1908. 63 S.

Eine recht anregende Studie, welche den Nachweis erbringen will, daß die Architektur als die Königin der Künste wieder ihren alten Einfluß auf die gesamten darstellenden Künste und das Kunsthandwerk zurückerobern soll. Der Verfasser bespricht die befruchtenden Ansätze, welche die heutige Architektur aus dem Kunsthandwerk und aus der Ingenieurkunst gewann, Ansätze, welche zwar noch nicht zur einheitlichen Formwelt einer nationalen Architektur sich durchgeläutert haben, aber doch die Wege zu einer solchen eröffneten.

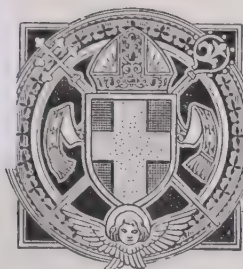
Tübingen. L. Baur.

Annoncen.

Lourdesgrottenbau.

Bereits 51 Anlagen errichtet. Zeichnungen und Kostenanschlag bereitwilligst.
Alois Hueber, Wallerstein, Bayern.

APR 29 1986

LEVEL
ONE

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 6.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-handlung Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1909.

Das Weihwassergefäß für das
»Asperges«.Von Beda Kleinschmidt, O. F. M.,
Harreveld (Holland).

(Schluß.)

Von geringerem Kunstwerte, wenn auch ehrwürdige Zeugen einer großen Vergangenheit, sind die romanischen Weihwassergefäße aus Bronze. Erwähnt möge hier werden ein Gefäß in der Sammlung Hohenzollern-Sigmaringen, von der Reichenau (um 1000), mit den zwölf Aposteln in zwei Reihen¹⁾, zu Mainz (Dom) mit Bildern Christi und Mariä, des Erzbischofs Hartmann und des hl. Heribert von Köln (1221), zu Speier, mit den Evangelisten und den vier (personifizierten) Paradiesflüssen in der oberen, mit Jagdfiguren in der unteren Zone, angefertigt von Abt Bertold von St. Alban in Mainz²⁾; ferner noch ein Bronzegefäß im Provinzialmuseum zu Hannover, in der Stiftskirche zu Verchesgaden³⁾ und zu Wallenhorst bei Osnabrück⁴⁾.

Auch in der gotischen Kunstperiode liebte man es nicht minder, unser geringsfügiges Kirchenmöbel aus kostbarem Material anzufertigen, was sich ja freilich nur reichere Kirchen gestatten konnten. So ist im Inventar der Peterskirche zu Rom von 1295 ein Gefäß und Aspergil

aus Silber verzeichnet¹⁾, im Schatzverzeichnis des Königs Karl V. von Frankreich von 1380 ein Weihwassergefäß aus Gold²⁾. Auch das Inventar der Kathedrale von Angers von 1297 erwähnt ein Gefäß mit zwei Aspergilen aus Silber; interessant ist es zu beobachten, wie hier der Gegenstand durch drei Jahrhunderte stets in den Inventaren wiederkehrt, zum letztenmal im Jahre 1599³⁾. In Regensburg (Niedermünster) bediente man sich wohl schon ehemals wie noch jetzt einer silbervergoldeten Schale mit interessanten Ornamenten, die aus dem 14. Jahrhundert stammt⁴⁾.

Im allgemeinen ist das Weihwasserkesselchen in dieser Periode aber einfach, häufig sogar recht nüchtern gehalten; meistens wird es aus Gelb- oder Rotguss hergestellt und hat dann die Form eines Eimerchens, das sich nach oben und unten ein wenig erweitert. Die Mitte, häufig auch der ganze äußere Mantel, wird von Ringen umzogen, wodurch es eine reichere Silhouette erhält. Zuweilen ruht es auf niedrigen Füßen. Ein frühgotisches Kesselchen mit drei Füßen befindet sich z. B. in Albersloh und Rinkerode (Westfalen) und in Paderborn⁵⁾. Der Henkel wird

¹⁾ Labarte I. c. III, 429.²⁾ Mallet, Archéologie religieuse, 3. éd. Paris 1900, II, 270.³⁾ L. de Farcy L'ancien trésor de la cathédrale d'Angers, Arras 1882, p. 146. (Extrait.)⁴⁾ v. Walderdorff, Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart, 4. Aufl., 1896, 212.⁵⁾ Abb. Luborff, Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens, Kreis Paderborn. Taf. 101, 117.¹⁾ Abb. Hefner-Altened, Trachten (2. Aufl.) Taf. 51. Weitere Literatur bei Kraus, Kunstdenkmäler von Baden, Kreis Konstanz, S. 352.²⁾ Rohault de Fleury pl. 431.³⁾ Otte, Kunstarchäologie, 5. Aufl., I. 261.⁴⁾ Luer, Geschichte der Metallkunst I (Stuttgart 1904) 305.

häufig an zwei Köpfen oder Figürchen befestigt, die sich auf oder an dem oberen Rande des Gefäßes befinden. Manchmal hat der Henkel eine dreipaßförmige Gestalt, zuweilen nimmt er auch die Gestalt einer Schlange an. Figürlicher Schmuck ist im allgemeinen selten; wir beobachten ihn an einem frühgotischen Gefäß zu Schöntal (Württemberg), das mit Köpfen der Apostel und Engel verziert ist¹⁾.

Eimerförmige Weihwasserkesselchen haben sich in Deutschland in nicht geringer Zahl erhalten; z. B. in Köln (St. Kunibert), Deutz, Emmerich²⁾, in Eltenberg, Strälen³⁾, Beckum⁴⁾.

Daneben nahm das Weihwassergefäß natürlich auch andere Formen an; so besitzt Objezierze (Provinz Posen) einen achteckigen

Weihwasserkessel aus vergoldetem Kupfer mit schlichtem, eingeritztem Maßwerk⁵⁾. In Frankreich, vereinzelt auch in Deutschland, erhielt es häufig eine sphärische Form; manchmal war diese letzte Gruppe mit einem Fuß und auch wohl mit einer Spitze versehen. Von deutschen Monumenten nennen wir ein Exemplar in Köln (St. Kunibert) und zu Mberstloh (Westfalen).

¹⁾ Keppler, Kunstdenkmäler Württembergs, 101.

²⁾ Bod, Das heilige Köln, Taf. XIII. 47. 48.

³⁾ Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler I, XII².

⁴⁾ Ludorff, Kreis Beckum, Taf. XII⁷.

⁵⁾ Rothe, Kunstdenkmäler von Posen (Berlin 1896) III, 32.

Die Renaissance und die späteren Kunstperioden brachten in die Silhouette der Gefäße mehr Abwechslung, die Linien wurden beweglicher und leichter. Dieser Fortschritt kam auch dem Weihwassergefäß zu gute, das jetzt häufig die Form einer plattgedrückten Kugel oder eines Topfes mit Fuß erhält. Auch dem Material wurde eine liebevolle Sorgfalt zugewandt.

So erwähnt das Inventar der Kollegiatkirche zu Jarzé (Frankreich) von 1500 ein silbervergoldetes Weihwassergefäß. Württemberg besitzt noch heute aus der Renaissancezeit silberne Weihwasserkesselchen zu Rotenburg, Gmünd, Wolfegg¹⁾. Welche köstliche Arbeiten damals entstanden, zeigt der schöne Weihwasserkessel des erst kürzlich wieder zu Ehren gekommenen westfälischen Künstlers Anton Eisenhoit aus Warburg für die Grafen von Fürstenberg (1588). Das aus getriebenem Silber angefertigte Prachtstück (16 × 26 cm) zeigt im Innern auf dem Boden den Durchzug der Israeliten durch das Rote



Weihwassergefäß zu Aachen. (S. 42.)

Meer, auf dem Mantel die Taufe Christi, Christus und die Samariterin, Christus und Petrus auf dem Meere, Philippus und den Kämmerer; jede Gruppe ist von gefälligen Ornamenten umgeben²⁾. Auch der kunstliebende Erz-

¹⁾ Keppler a. a. O. 291. 128. 387.

²⁾ Ludorff, Kreis Arnberg, Taf. 37. Farhige Abbildung bei Bach, Die Renaissance im Kunstgewerbe, Stuttgart 1889, Taf. 57.

bischof Albrecht von Mainz übernahm bei der Ausstattung seiner Lieblingskirche zu Halle dieses liturgische Möbel nicht und es wird nicht kunstlos gewesen sein, da er es durch Meister Jobst zu Halle anfertigen ließ; selbst das kleine Salzgefäß für die Benediktion des Wassers war aus Silber angefertigt und vergolbet¹⁾.

Daß die Barock- und Rokoko-kunst bei den liturgischen Ausstattungsgegenständen mit dem kostbaren Material, besonders mit Silber, nicht geizte, ist hinlänglich bekannt, ebenso kennt man aber auch die „barocken“ Formen, welche sie erhielten und die sie in manchen Augen noch immer als „unkirchlich“ erscheinen lassen. Das Weihwasserkeßchen litt allerdings wenig unter dem Wechsel des Kunstgeschmackes, es blieb meistens schlicht in seinen Formen, einfach im Material. Monumente aus dieser Zeit sind zwar noch manche vorhanden, ein kunstgeschichtlich hervorragendes Exemplar ist mir nicht bekannt geworden, da unsere Kunstdenkmälerverzeichnisse der gleichen Dinge leider nur selten erwähnen, fast nie beschreiben.

In alter Zeit vollzog man die Aspergion mit Rücksicht auf die Psalmworte »Asperges me hyssopo« vielfach mit einem Hyssopstengel oder mit einem belaubten Baumzweige. So sieht man in

einem mittelalterlichen Graduale aus Essen (jetzt in der Landesbibliothek zu Düsseldorf), wie ein Bischof, begleitet von einem Kleriker, mit einem Zweige die Aspergion vornimmt¹⁾. In Frankreich benutzte man zu diesem Zwecke wohl einen Fuchsschwanz, woher auch die französische Bezeichnung des Aspergils (goupillon vom altfranzösischen goupil = Fuchs). Unser

Wort Weihwedel dürfte einen ähnlichen Ursprung haben. Frühzeitig wurde das Aspergil aber auch aus kostbarem Material angefertigt, wie aus den alten Inventaren zu ersehen ist²⁾. So besaß die Kathedrale von Angers im Jahre 1297 ein Aspergil aus Silber, das nur an höheren Festtagen gebraucht wurde. Das Aspergil Eichenholts für die Grafen von Fürstenberg ist gleichfalls aus Silber gearbeitet, Knauf und Handgriff sind reich verziert. Das Inventar König Karls V. von Frankreich erwähnt ein Aspergil aus Gold³⁾. Wie noch jetzt war schon damals am Ende der Handhabe eine Kugel oder eine



Weihwassergefäß zu Aachen. (S. 42.)

Fruchtkapsel mit einem Badeschwamm angebracht.

Diese geschichtliche Uebersicht zeigt, wie man in vergangenen Zeiten auch einen

¹⁾ Rohault de Fleury V, 185.

²⁾ Barbier de Montault, Inventaires (1889) 53, 109, 133, 312. Müntz e Forthingham, Il tesoro della basilica di S. Pietro (Roma 1883) p. 90.

³⁾ Rallet, l. c. p. 270.

¹⁾ Redlich, Cardinal Albrecht von Brandenburg und die Neue Stiftung zu Halle, Mainz 1900, 309.

so unscheinbaren liturgischen Gegenstand wie das Weihwasserkeßelchen aus kostbarem Material und mit künstlerischem Schmuck herzustellen wußte, womit natürlich nicht behauptet werden soll, es sei früher stets und überall ein Kunstgegenstand gewesen, von dem wir uns beschämen lassen müßten. Aber immerhin reden diese wenigen Zeilen vielleicht laut genug, um hie und da Veranlassung zu werden, dem Gefäß für das sonntägliche Asperges etwas mehr Aufmerksamkeit zu schenken und das geweihte Wasser, wie Regino von Prüm sagt, auszuteilen *ex vase nitido et tanto ministerio convenienti*¹⁾.

Katholische Kirchenkunst und moderne Kunst.

Von Prof. Dr. Ludwig Baur, Tübingen.
(Schluß.)

Seine höchste Vollendung erlangte der konstruktive Gedanke und die statisch vollendete Berechnung in der Gotik, während die Renaissance wieder auf die antiken römischen Konstruktionsmethoden zurückgriff.

Die architektonischen Formen hängen mit dem Material aufs engste zusammen. Daher bedingt verändertes Material auch veränderte konstruktive Formen, und eben an diesem Punkte begegnen wir einer neuzeitlichen Forderung: der Verwendung des Eisens auch im Kirchenbau. Ein französischer Architekt hat auch bereits eine Kirche aus Eisen hergestellt: sie hat das profane Aussehen einer Markt- oder Bahnhofshalle, da die ganze Eisenkonstruktion bloß liegt.

Hier entstand nun die große Streitfrage: Soll und kann das Eisen für den modernen Kirchenbau Verwendung finden und in welchem Umfang kann das geschehen? Es ist klar, daß Eisen an Stelle des Holzbalkens zum dünnen Stabwerk wird, das verhältnismäßig hohe Lasten zu tragen vermag. Dabei mag es sofort als ein Fehler bezeichnet sein, wenn man eiserne Säulen nach Art griechischer Säulen ausbilden will; denn die griechische Säule ist aus der Stein-

form herausgewachsen und mit dieser aufs allerengste verknüpft. Das Eisen ist plastischer Gestaltung unzugänglich. „Das Eisen,“ sagt Scheffler, „verbietet jede willkürliche Verzierung, selbst die Schnitzereien und Bemalungen, die den Holzbau so reizend machen können, sind unmöglich, weil es dem Eisen ganz an Plastik fehlt, weil es nur als Linie wirken kann. Die Linie bedeutet in der Baukunst nichts, die Masse alles¹⁾.“ Das Eisen ist bis heute ästhetisch nicht bewältigt! So wirkt es, wo immer es offen liegt, unkünstlerisch, profan.

Anderseits kann es nicht verborgen bleiben, daß die Verwendung des Eisens in Verbindung mit Zement auf die Gestaltung der Decke und des Daches und damit rückwirkend auf die Raumgestaltung und Anlage selbst nicht ohne erheblichen und beachtenswerten Einfluß ist.

Der Eisenbau hat es dem modernen Architekten ermöglicht, steife Dachkonstruktionen zu schaffen, durch welche die Dachhöhe herabgemindert wird. Man kann — wie es bei der Garnisonskirche in Ulm geschehen ist — das Gesims der Seitenschiffe tiefer herabsenken und sich konstruktiv freier bewegen²⁾.

In einer Reihe von Fällen der neuesten Zeit ist Eisenbeton³⁾ für die Konstruktion der Decke verwendet worden: so z. B. in Dresden (katholische Garnisonskirche), in München (Rupertuskirche) u. ö. — Gurlitt führt a. a. O. als besonders schätzenswerten Vorteil diesen Eisenbeton auf, daß es dadurch möglich werde, Deckenkonstruktionen von weitester Spannweite zu schaffen, daß der seitliche Schub fast ganz aufgehoben wird. Weiter verwendet man auch Gips-Draht-Konstruktionen zu demselben Zwecke.

Man möge das Weitere über diese Eisenbetondecken und Drahtputzgewölbe (Rabitz) bei Gurlitt (S. 441) nachlesen, der seine Ausführungen schließt: „Die Verwendung solcher und anderer Deckenformen muß dem Architekten auch im Kirchenbau freistehen, solange es sich um eine Dauer versprechende Anlage handelt.

¹⁾ A. a. O. S. 15.

²⁾ Gurlitt, a. a. O. S. 438.

³⁾ Darüber vgl. Handbuch der Architektur III Teil II, 3, S. 75 ff.

¹⁾ De ecclesiasticis disciplinis, I. 1. c. 1. n. 35, Migne 132, 188.

Das Festhalten an alten „echten“ Konstruktionsweisen ist zwar durchaus berechtigt, wie ja im Kirchenbau ein konservativer Standpunkt überall maßgebend sein sollte. Aber dieser darf nicht zum Hemmschuh in der logisch notwendigen Entwicklung werden. Also soll man sich dort, wo die Mittel zur Herstellung einer massiven Steindecke fehlen, nicht scheuen, zu einer der erprobten modernen Konstruktionen zu greifen.“

Doch ist nach unserem Dafürhalten für das Gotteshaus — wo immer es möglich ist — das empfehlenswerteste, massiv zu bauen und massive Konstruktionen Surrogaten, über deren Dauerhaftigkeit und Zuverlässigkeit sich bis jetzt nichts sicheres sagen läßt, vorzuziehen! Diesen Standpunkt haben auch unsere bedeutenderen Kirchenarchitekten (in Württemberg besonders) praktisch bisher eingehalten. — Auch Höpfeld vertritt die Meinung, daß die beiden genannten Ausführungsarbeiten (Zement-Eisen und Gips-Drahtkonstruktionen) „zum wenigsten noch nicht für geeignet gehalten werden können“ zu einem Kirchenbau. — Er weist besonders darauf hin, daß alles, was bis jetzt an Decken in Monier-, Hémébique-, Rabitzart zustande kam, eine Nachahmung von Gewölben sei. Darin liegt zweifellos eine innere Unwahrheit, wie man sie beispielsweise bei den Scheinarchitekturen des Barock- und Rokoko-Stils so peinlich empfindet und speziell bei einem kirchlichen, monumentalen Bau nicht gerne sieht. — Andererseits liegt die Gefahr der Ungebundenheit, das Spiel mit leeren Formen, ja der Willkür für den Architekten nahe: „Die Einschränkungen,“ sagt Höpfeld, „die eine steinerne Wölbekonstruktion auferlegt, der Zwang, den sie in der Bemessung und Gliederung der Baumassen ausübt, sie sind unzweifelhaft heilsam und von künstlerischem Werte. Die Ungebundenheit dagegen, welche z. B. die Rabitzbauweise in den Widerlageverhältnissen zuläßt, führt zur Willkür und wenn nicht zu tatsächlichen Unschönheiten, so mindestens zum Verzicht auf allerhand ansprechende bauliche Motive und Einzelbildungen, die die strenger gebundene Wölbekunst mit sich bringt. Die Einbuße, welche das Maurerhandwerk nicht nur, sondern

auch die Schulung der jüngeren Architekten durch Einbürgerung des Surrogat-Systems erleidet, sei nur nebenbei erwähnt. — Endlich ob sich Anstrich und Bemalung auf der Zementdecke bewähren, muß noch erprobt werden. Sie zum Träger einer irgendwie kostbaren Bemalung oder gar eines Deckengemäldes zu machen, ist ein Wagnis, vor dem man eine Kirchengemeinde jedenfalls warnen muß¹⁾.“ Unsere Stellung wird demnach die sein: Wo nicht Armut dazu nötigt, zu den Surrogaten zu greifen, bleiben wir bei den soliden massiven Deckenkonstruktionen, für welche die alte Baukunst in unerreichter Meisterschaft die Konstruktion und Statik fand. Und wo diese zu teuer erscheinen, greifen wir lieber zur einfachen Holzdecke oder flachen Decke.

5. Man spricht in der modernen Kunst den Grundsatz aus, daß sie malerische Gesichtspunkte obwalten lassen solle. Es ist schwer, allgemein zu sagen, worin diese bestehen. Man muß sie mehr empfinden. Die Bezeichnungen, welche die Künstler selbst dafür verwenden, liegen durchweg auf dem Gebiete des Empfindungslebens. Sie sprechen von kalten und warmen, harten und weichen, nüchternen und schwungvollen Bauwerken usw. Doch läßt sich hinweisen auf folgendes: Rücksichtnahme auf Landschaft und Umgebung, in welche sich ein Bauwerk harmonisch einzufügen hat; Verbindung von Kirche und Pfarrhaus zu einem Gruppenbau; wechselreiche — doch nicht unruhige Gestaltung des Außenbaues, wobei eine gemäßigte asymmetrische Anordnung nicht ausgeschlossen ist. Auch die Anwendung des dekorativen Formenschatzes der neuzeitlichen Kunst und der Grundsätze seiner Verwendung, die Tendenz nach ruhiger Flächenwirkung, dürfte hieher zu rechnen sein. Als solche nennt D. Wagner, *Moderne Architektur* 3. Aufl. S. 78: „Die Moderne geht bei Verwendung von figuralem und ornamentalem Schmuck impressionistisch vor und nimmt nur jene Linien auf, deren sichere Wirkung für das Auge zu gewärtigen ist. Hieraus resultiert im Neustil das Uebergehen (Zusammenfließen) der tektonischen Form

¹⁾ Höpfeld, a. a. O. S. 49 f.

in die figurale, die möglichst geringe Verwendung von figuralem Schmuck überhaupt, . . . die Klarheit der ornamentalen Form u. a. m.

Das Charakteristikum hieratischer Kunst — auch der Baukunst — ist die Symmetrie, und speziell in der Kirchenbaukunst wird die Symmetrie stets die Grundlage bilden müssen, die durch asymmetrische Gestaltungen wohl variiert, belebt und ihrer Starrheit entkleidet werden, aber niemals grundtätlich aufgehoben werden darf. — Die modernen Tendenzen gehen hierin nicht selten zu weit. O. Wagner bemerkt hierüber zutreffend: „Es liegt etwas Abgeschlossenes, Vollenendetes, Abgewogenes, nicht Vergrößerungsfähiges, ja Selbstbewusstes in einer symmetrischen Anlage. Auch Ernst und Würde, die steten Begleiterinnen der Baukunst, verlangen sie. Erst dort, wo Platzform, Zweck, Mittel, Utilitätsgründe überhaupt die Einhaltung der Symmetrie unmöglich machen, ist eine unsymmetrische Lösung gerechtfertigt. Das Nachäffen unsymmetrischer Bauwerke oder ein absichtlich unsymmetrisches Komponieren, um eine angeblich malerische Wirkung zu erzielen, ist ganz verwerflich¹⁾.“

Die deutsche Kunstausstellung in Baden-Baden.

Von Prof. Dr. Rohr-Strasburg.

Die Einweihung eines Gotteshauses bedeutet einen Erfolg und zugleich ein auf Jahrhunderte oder Jahrtausende berechnetes äußeres Monument desselben für die betreffende Religionsgemeinschaft. Und die Einweihung eines Tempels für die bildende Kunst ist eine Errungenschaft fürs Reich des Schönen, die einen Umschwung und unter günstigen Verhältnissen sogar eine neue Epoche einleiten kann. Wenn nun eine solche nicht gar weit vom Bereich der schwarz-roten Grenzpfähle und an einer auch vom Leserkreis des Kunstarchivs mehr und mehr frequentierten Erholungsstätte sich vollzog, so ist das ein Ereignis, das in diesem Organ registriert zu werden verdient.

Es ist immer mißlich für ein Land, wenn Hauptstadt und größte Stadt nicht identisch sind und das Ziel der politischen und das der kommerziellen Interessen auseinanderliegen. Kunst setzt Wohlstand wie geistigen Hochstand voraus, kann und soll gelegentlich ein „Herz-ruh-aus“ werden für die in der Arena des öffentlichen Lebens oder persönlichen Ringens Ermatteten, sie kann auch zum Geschichtsfaktor werden und der

Menge neue und zugkräftige Ideen suggerieren. Sie hat, wenn dauernd eine „Kunst ohne Kunst“, also ohne Zugkraft aufs tauffähige Publikum, einen harten Stand und wird ihn zu verbessern suchen, sie greift mit ihren Wurzeln wie mit ihren Zweigen oft — und gerade in der Gegenwart energischer als in mancher früheren Periode — über den heimatischen Boden und die heimatische Luft hinaus, empfängt Einflüsse und übt solche aus und — besieht sich den Käufer in der Regel nicht auf seine Nationalfarben. Wenn man also dem Wunsche nach einem ständigen Ausstellungsraum mit Aussicht auf eine der Sache entsprechende Frequenz Folge gab, ohne auf den Ruf „hie Karlsruhe“ oder „hie Mannheim“ zu hören, sondern das kleine, aber in gewissem Sinne internationale Baden-Baden wählte, so läßt sich der Grund unschwer erraten. Und wer nicht die genügende Kombinationsgabe dazu besitzt, dem verrät ein Festberichtersteller sans phrase: man habe der Kunst eine Stätte eröffnen wollen an der „Goldader des Verkehrs“. Es war ein guter Gedanke. Zwar hat Karlsruhe sich einen vollstingenden künstlerischen Ruf gesichert und die „Karlsruher Schule“ ist eine Macht, und in Mannheim absorbieren die kommerziellen Interessen sicher nicht das ganze geistige Tun; aber Baden-Baden bietet doch in ganz anderem Sinne als die beiden Großstädte das Milieu, um dem Sturm und Drang einen Ruhepunkt zu bieten und der körperlichen Erholung den Genuß des Schönen nicht nur im großen Gottesreich der Natur, sondern auch im Geistesreich der Kunst ein ideales Äquivalent an die Seite zu geben. So zieht denn auch der Zauber Baden-Badens manchen an sich, der an Karlsruhe und Mannheim ungerührt vorüberfährt. Ob die gleichfalls an der Wiege des neuen Unternehmens ausgesprochene Hoffnung auf einen großen materiellen Erfolg oder eine weittragende ideelle Nach- und Fernwirkung sich erfüllt, das muß die Zukunft lehren.

Man hat ja mit Recht die herbe Frage aufgeworfen: „Was taten bisher unsere feudalen deutschen Väter, in denen auf den Reunions-Tausende, auf den Rennplätzen Hunderttausende an Einen Tage umgeseht werden, für die Kunst?“ Man hat sich auch sofort selbst die bittere Antwort gegeben: „Sie war das Aschenbrödel und blieb es.“ Aber eben an den neuen Kunsttempel knüpft man die Hoffnung: „Von dieser Ausstellung wird die deutsche und im engeren Sinne die badische Kunst die kräftigsten Impulse erfahren, und es wird dereinst eine dankbare Aufgabe für den Kunsthistoriker sein, die segensreichen Einflüsse Badens auf das Kunstleben bis in ihre ersten bescheidenen Anfänge zu verfolgen.“

Man kann „so sagen“. Man kann aber auch „anders sagen“, und zwar gerade dann, wenn man an die „Tausende auf den Reunions“ und die „Hunderttausende auf den Rennplätzen“ denkt. Karten, Pferde und andere „reale“ Attraktionen sind gefährliche Konkurrenten für Gemälde und Skulpturen. Aber es ist begreiflich, daß ein Eröffnungsfest eine Hochflut kühner Hoffnungen auslöst, und wenn auch nur ein Teil derselben über den engeren Kunstkreis hinauszufließen ver-

¹⁾ M. a. D. S. 38.

mag, so könnte dann schon der Anfang der Erfüllung liegen.

Den geistigen Urhebern wie den ausführenden Organen des neuen Unternehmens kann man das Zeugnis nicht versagen, daß sie ein seines erhabenen Zweckes wie seines vom Schöpfer so verschwenderisch ausgestatteten Standortes würdiges Werk geschaffen haben. Der Neubau erhebt sich am Eingang der vielbewunderten Lichtentaler Allee, von der Kurpromenade nur durch eine Straße und zwei Gebäude, von der Allee selber durch ein schmales Rasenband getrennt. Prachtige Baumkronen leihen ihm Schutz und Schatten und dienen ihm als Folie. Ihr frisches Grün hebt das helle Grau des Sandsteins kräftig heraus. Freitreppe und Fassade sind schlicht und doch monumental gehalten. Nur die kleinen Parterrefenster sowie jonische Pilaster, das Landestrappen und die Jahreszahl beleben die Front. Das Obergeschoß hat Oberlicht. — Links und rechts vom Eingang ist die Garderobe und der Verkaufsraum für Kataloge und Reproduktionen untergebracht; daran schließen sich geradeaus und rechts sofort drei Ausstellungsräume, im Hintergrund Sekretariat und Nebenräume. Das Hauptgeschoß mit insgesamt zwölf Ausstellungslokalen gliedert sich um einen kleinen Hof, ermöglicht also außer Ober- teilweise auch Seitenlicht und bietet namentlich für Vereinigung innerlich zusammenhängender Bildergruppen geschlossene Ausstellungssäle und Kabinette. Außer dem Geschick in der Disposition verdient die glückliche Kombination von Gediegenheit, Harmonie und Zweckmäßigkeit der Ausstattung volles Lob. Treppentufen und Treppenwände sowie die Bekleidung der Heizkörper bestehen aus Marmor; der Bodenbelag aus hellbraunem Linoleum; die Wandbekleidung aus naturgrauem Stoff; der Uebergang von da zu den Oberlichtern ist weiß belassen. So ist das ganze Innere möglichst neutral gehalten, um jeden Druck auf die Wirkung der Bilder zu eliminieren. Trotzdem macht das Ganze keinen nüchternen, sondern einen einfach-gediegenen Eindruck.

Ihre besondere Weihe erhielt die Eröffnungsfeier durch die — seit dem Thronwechsel erstmalige — Anwesenheit des Großherzogspaares in der alten Bäderstadt, und diese augenscheinliche Bekundung lebhaften Kunstinteresses an maßgebender Stelle wurde von allen Festgenossen als günstiges Omen für die Zukunft besonders freudig begrüßt und erhielt in einer sinnig arrangierten künstlerischen Huldigung am Eingang der Festräume die ihrer würdige Antwort der Künstlerkreise.

Entsprechend dem von Anfang an für den Neubau in Aussicht genommenen Zweck — der einheimischen Kunst ein ständiges Heim und zugleich die Möglichkeit zur Revanche für die im weitgehendsten Maße anderwärts genossene Gastfreundschaft zu bieten — umfaßt die derzeitige Ausstellung Werke einheimischer und fremder Kunst. Außer Karlsruhe ist auch Straßburg und Stuttgart, München und Dresden, Wuppertal und Berlin, Darmstadt und Düsseldorf, Danzig und Königsberg, Breslau und Leipzig, Weimar und Frankfurt a. M. vertreten, und ein orientierender Bericht hebt hervor:

„Anderes als Vollwertiges ließ die Jury nicht passieren.“ Ein anderer dagegen klingt weniger präntend. Nach ihm hätte „sich die Jury wiederholt gesagt, daß zwischen dieser Fülle wirklich gediegener Werke auch einmal ein weniger bedeutendes Raum finden könne“. Die Ausstellung „ist also gewissermaßen auf eine breitere Basis gestellt“. — Somit ist Raum gelassen für Bedenken gegen die eine oder andere Leistung, für „Ausstellungen“ an der Ausstellung.
(Schluß folgt.)

Literatur.

Der Kreuzifixus in der bildenden Kunst von Dr. Gustav Schönermark. Mit 100 Abbildungen. Straßburg (Heiz u. Meindel) 1908. VI und 85 S. Preis geb. Mk. 12.—.

Eine erschöpfende und vor allem eine das Geheimnis des Kreuzes gehörig abmessende Arbeit über die Kreuzifixusdarstellungen in der bildenden Kunst ist eine ganz grandiose Aufgabe. Es dürfte sie eigentlich nur ein ganz tiefer Geist in Angriff nehmen, der imstande wäre, die ganze Glut des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe, die ganze Glaubensstiefe, welche aus der Seele der ringenden Menschheit im Laufe von zwei Jahrtausenden am Kreuze angeleuchtet hat, nachzuempfinden und in farbenprächtigen Pinselstrichen vor uns lebendig werden zu lassen. — Nicht bloß das: Man muß auch die Anforderung stellen, daß der Darsteller ein vollgerütteltes Maß theologisch-dogmatischen, liturgischen und liturgiegeschichtlichen Wissens mit dem Wissen des Kunsthistorikers in sich vereinigt. Sonst wird er entweder direkt irre gehen, oder mindestens vieles nicht sehen, was er sehen könnte und sollte. Die bei Heiz in Straßburg erscheinenden „Studien zur deutschen Kunstgeschichte“ haben schon so manchen wertvollen und schätzenswerten Beitrag zur Erweiterung und Vertiefung unseres kunsthistorischen Wissens geliefert. Das vorliegende Buch, dem der Verlag eine sehr würdige und vornehme Ausstattung gegeben hat, habe ich mit dem größten Interesse in die Hand genommen und — mit von Seite zu Seite steigender Enttäuschung beschloß ich seine Lektüre. Der Verfasser zeigt sich dem Stoffe, den er darzustellen unternahm, leider in keiner Weise gewachsen: weder seine historischen, noch auch seine theologischen Kenntnisse reichen aus.

Unzulänglich ist, was in der Einleitung über die Gründe des relativ späten Aufkommens der Kreuzigungsdarstellung gesagt ist. S. 9. Der Anker als Symbol der Hoffnung hat seine Stütze schon im Hebräerbuch (6, 18). S. 12. Die Stelle: „Ich bin das Alpha und Omega“ ist Offenb. 1, 8; 21, 6; 22, 13 nicht Christus, sondern Gott in den Mund gelegt. — S. 21. Was soll ein Satz wie der: „Die Kreuzesdarstellung besagt, daß man angefangen hatte, die Erlösung statt in der Menschwerdung im Opfertode Christi zu sehen.“? — S. 29 ist besonders tiefsinnig unterschieden: „Für den in hellenisch-alexandrinischer Philosophie Gebildeten war der am Kreuze Hängende der Lehrmeister der Menschheit, ihr Führer und Gesetzgeber; in

der syrisch-antiochenischen Auffassung war er der Gott, der Mensch wurde und als solcher starb... Für die Abendländer war der Gekreuzigte nur die in Menschengestalt verhüllte Gottheit, die den Tod als solche überwindet... Lehrer der Geduld und Demut; bei den Germanen ist er... der für die Seinen Sorgende, der die Feinde überwindet und das Himmelreich bereitet, der göttliche Held, der für die Seinen treu in den Tod geht und sie dadurch zu Treue verpflichtet.“ „Daß mythologische Erinnerungen an den altgermanischen Kult hier eine Rolle mitgespielt haben, ist natürlich.“ — Wie, wo, wann? ist Geheimnis des Verfassers. — S. 38 f. ist ihm der bartlose Christus ein Zeichen germanischer Auffassung, der bärtige byzantinisch oder morgenländisch! — Ein Kenner der Geschichte der Scholastik wird den Kopf schütteln über den Satz S. 46 von „den Lehren jener mittelalterlichen durchaus auf kirchlichen Anschauungen fußenden „Schulphilosophie“ (zur Karolingerzeit!), der Scholastik“. — S. 68 erfahren wir zu unserem großen Erstaunen, daß „das Christentum in der Naturkräften das Sündhaft-Jüdische gesehen habe“.

Dem Buche fehlt es an der Erkenntnis von dem Zusammenhang der Kreuzesdarstellungen mit der dogmatischen Lehrpräzisierung, mit der Liturgie und Hymnologie des Kreuzes, mit den Passionspielen, mit der Kreuzesliteratur, wie z. B. den verschiedenen Schriften über den triumphus crucis. Nichts von alledem! Auch erfahren wir nichts davon, ob und inwieweit die Passionspredigt und Passionsmystik der Bettelorden, der oberdeutschen Frauenklöster, auf die Ausbildung der Kreuzes Szene — gerade nach der Seite des Gefühls und der Stimmung eingewirkt haben, inwiefern Mariologie (Schmerzsmutter) und Christologie sich auf den Kreuzes Szenen verbinden; nichts von den eigenartigen Deesisbildern (Maria mit Johannes Baptista unter dem Kreuze!), typisierenden Kreuzesdarstellungen! — Auch die visionären (wohl aus der Franziskusbewegung stammenden) Kreuzesdarstellungen (z. B. Murillo, neuestens Fritz Kunz) fehlen. Dafür werden wir mit allgemeinen und recht wenig tiefgehenden Reflexionen abgespeist wie S. 55: der romanische Kreuzifixus sei die Frucht scholastischer Bildung, daher mehr aus dem Geist als aus dem Gemüt ge-

boren; oder S. 69 f.: Die Neuerungen, die das 15. Jahrhundert mit sich gebracht hatte... hatten auch den Wandel in der Auffassung des Kreuzifixus bedingt. Nicht mehr um Scholastik und Mystik handelte es sich, sondern um allgemeines Wissen und Erkennen! (Was sich der Verfasser wohl unter Scholastik denken mag?) Auch war die Feudalmacht des Adels gebrochen und an ihre Stelle die staatliche Gewalt unter fürstlicher Herrschaft getreten. Alles das war in erster Linie zurückzuführen auf die Erfindung des Schießpulvers, das die Sicherheit der Burgen wertlos machte — folgt noch die Erfindung der Buchdruckerkunst, die Entdeckung Amerikas und naturwissenschaftlicher Gesetze sowie des Wertes antiker Kultur — um endlich zum Kreuzifixus zu kommen. Endlich hätten wir dem Verfasser seine Zukunftsperspektive (S. 85) gern geschenkt. Er führt hier aus: „der Künstler der Jetztzeit und Zukunft wolle das Wesentliche, das allzeit Bleibende und allein Wertvolle des Christentums zur Darstellung bringen: das Menschtum, das die Lehre Christi ausmacht. Nichts als die grenzenlose und unergründliche Menschenliebe Christi soll im Kreuzifixus ausgesprochen werden.“

Das ist uns zu wenig. Für die Künstler, welche sich in den Dienst der katholischen Kirche stellen, wird jenes Kreuzifixusbild maßgebend sein, das im „Hymnus Vexilla regis prodeunt“ seinen grandiosen Ausdruck gefunden hat.

Wir hatten im einzelnen wie auch über die Stoffauswahl und den Aufbau der Schrift noch manches zu sagen. Aber wir wollen schließen. Wir bedauern sehr, daß wir nicht ein günstigeres Urteil über die Arbeit des Verfassers fällen können, ohne Verleumdung der Wahrheit. Aber man kann hier wirklich nicht sagen: fulget crucis mysterium!

Tübingen.

Prof. Dr. v. Baur.

Annoncen.

Lourdesgrottenbau.

Bereits 51 Anlagen errichtet. Zeichnungen und Kostenanschlag bereitwilligst. Alois Hueber, Wallerstein, Bayern.

Herder'sche Verlags-Handlung in Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Schmid, Dr. A.,

Direktor des Georgianums, Universitätsprofessor in München,

neuer Zeit nebst kurzer Erklärung für Priester und kirchliche Künstler. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 200 Bildern. 8° (VIII und 112) N. 2.—; gebunden in Leinwand M. 2.50.

Christliche Symbole

Den Künstlern wie den Kunsthandwerkern, die sich auf kirchlichem Gebiete betätigen, will das Büchlein auf der Suche nach Motiven an die Hand gehen. Ebenso wird es allen Geistlichen, die den Bau oder die Restauration einer Kirche zu leiten haben, gute Dienste leisten für eine angemessene und erhabende Ausschmückung der Wand- und sonstigen Flächen des Gotteshauses.

APR 29 1986

LEVEL
ONE



ARCHIV FÜR CHRISTL. KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 7.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-Handlung Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1909.

Die Altäre der Stiftskirche in Wiesensteig.

Von Pfarrer Wunder, Mühlhausen.

I. Die 12 Altäre vor dem Brand der Kirche im Jahre 1648.

Die im Jahre 1466 erbaute spätgotische Stiftskirche zum hl. Cyriak in Wiesensteig wurde im Jahre 1648 von den Schweden in Brand gesteckt und bis auf die massiven Mauern und Gewölbe zerstört. Aus den stiftischen Akten jener Zeit ertönt immer wieder die Klage über den großen Verlust, der tiefe Schmerz über die zerstörte herrliche Stiftskirche. Wie das Innere dieser bedeutenden Kirche ausgesehen hat, ist jetzt natürlich nicht mehr genau zu sagen, da ja die ganze Inneneinrichtung, Altäre, Kanzel, Orgel vom Feuer zerstört wurde¹⁾. Aber so viel ist auch jetzt noch zu erkennen, daß vor allem der hohe, schlanke Chor mit seinem gotischen Rippen- gewölbe und hohen Maßwerfenstern, die gewiß auch mit Glasgemälden verziert waren, ein herrlicher Raum gewesen sein muß. Sodann war die Kirche allem nach sehr reich ausgestattet mit Altären und anderen Kunstgegenständen. Wenigstens ist in den Stift-Wiesensteigischen Akten im K. Staatsarchiv Stuttgart ein Schrift- stück erhalten, wonach die Kirche nicht

weniger als 12 Altäre besaß. Dieses Schriftstück hat die Aufschrift: „Ver- zeichnuß wie die Altäre in der Stüftskürchen vor dem Brandt gewesen.“ Es werden dann die Altäre im einzelnen aufgezählt und beschrieben wie folgt:

1. Der Hochaltar im Chor hat gehabt in Corpore (im Mittelschrein) fünf Bilder, in der Mitte ist gestanden Unser Lieben Frauen Bild mit dem Kindelein Jesu uff dem Arm; auf der rechten Seitten S. Cyriaci (Patron der Kirche) und S. Marcelli Papae et Martyris Bilder, auf der linken Seitten S. Udalrici (Ulrich) und Erasmi Bild. Und (unter) dem Corpore seindt gewesen die Bilder der 1000 Martyrer (das war sicher die Predella) neben dem Corpore, zur beiden Seitten seindt gestanden die Bilder Ss. Apostolorum Petri et Pauli; uff (über) dem Corpore in der Mitte ist ge- standen die nackte (nackte) Bildnuß Christi mit der Krone uff dem haupt, Rueth und Gaisel in den händen. Zur beiden Seitten die Bild B. Virginis et S. Joannis Evangelistae.

Dieser Choraltar war zweifellos ein spätgotischer Flügelaltar. Das Interessanteste an ihm ist seine frappante Ähnlichkeit mit dem berühmten Hochaltar in der Klosterkirche zu Blaubeuren, einem der schönsten Altäre Deutschlands. Beide zeigen den gleichen Aufbau, die gleiche Disposition, zum Teil sogar die gleichen Bilder. Beide haben eine Predella, beide im Mittel- schrein fünf Figuren, beide in dessen Mitte Unsere Liebe Frau mit dem Jesus-

¹⁾ Im Registrum subsidii caritativi vom Jahre 1508 (herausgegeben von Rieder, Freib. Diöz.-Arch. N. F. VIII (1907) 58) ist genannt eine capellania altaris S. Jeorii (Georg), capellania altaris Omnium Sanctorum et Michaelis, ein altare S. Spiritus in hospitali und ein altare S. Petri in ecclesia. Damit sind wenigstens einige Altäre genannt, die eigene Kaplaneistiftungen besaßen.

sind, beide über dem Mittelschrein die nachhende Bildnuß Christi, d. h. ein Ecce-Homo- oder Erbärmebild, beide links und rechts davon die Muttergottes und den Evangelisten Johannes, bei beiden ist der Mittelschrein mit Flügeln umgeben. Alle diese Umstände berechtigen uns gewiß zum Schluß, daß der Wiesensteiger Choraltar aus der gleichen Schule stammt wie der Blaubeurer, d. h. aus der Ulmer Schule, vielleicht gar aus der gleichen Werkstätte, nämlich der der Syrlin. Wir hätten es dann mit einem hervorragenden Kunstwerk zu tun; denn die Werke der beiden Syrlin zeichnen sich aus „durch innere Lebenswahrheit der Figuren, durch Reichtum und Klarheit der Ornamente und durch die größte Sauberkeit der Ausführung“ (s. Otte, Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie, 5. Aufl. Bd. II S. 658). Vergleichsweise sei hier angeführt das Urteil Bischof Kepplers über den Blaubeurer

Altar: „ein Meisterwerk der Ulmer Schule, großartiger architektonischer Aufbau, schönstes Zusammenwirken von Malerei und Plastik, feinste Ausführung, geschmackvolle Polychromierung der Skulpturen, reizender Schwung in den Ornamenten, namentlich des Baldachins“ („Württemberg's Kirchliche Kunstaltäre“ S. 33).

2. Der Altar uff dem schneckhen ist S. Barbara Altar. (Dieser Altar stand an Stelle des jetzigen Kreuzaltars. Unter dem „schneckhen“ ist die steinerne Wendeltreppe oder Schnecken-

stiege zu verstehen, die links am Chorbogen in die alte Krypta unter dem Chor hinunterführte und von der jetzt noch Spuren vorhanden sind.) In der Mitte die Bildnuß B. Virginis, zue beiden Seiten die Bilder S. Barbara und S. Catharina. Im Fues (Antependium) ist gemacht gewest, wie Jesus, Maria und Joseph zue Tisch geessen. (Diese drei Figuren der Muttergottes, der hl. Barbara und Katharina sind vermutlich identisch mit den drei herrlichen



Wiesensteig, Stiftskirche. Chor-Innere.

spätgotischen Statuen in der Kapelle zu Oberdrackenstein, welche die gleichen Heiligen darstellen. Eine Uebersiedelung in Drackenstein besagt, die Figuren stammen aus der früheren Wallfahrtskirche Dozburg. Vielleicht wurden sie nach dem Brand der Stiftskirche nach Dozburg und nach dem Abbruch dieser Kirche nach Drackenstein verbracht).

3. Im Langhause, wann man vom schneckhen herabgeht, ist Unser Lieben Frauen Altar (dieser Altar stand links vom Chorbogen, wo auch heute der Marienaltar steht).

In der Mitte ein Beßerbild, zur Rechten S. Andreae apostoli, und zur linken S. Nicolai Bilder, daß Corpus ist flach gemacht gewesen mit Christi und der 12 Apostel Bildnuß (Relief), außerhalb der Englisch Gruß (gemalt). Also wieder ein Flügelaltar!

Die nun folgenden vier Altäre: Nr. 4, 5, 6 und 7, waren an der linken (Nord-) Wand des Schiffes angebracht.

4. S. Michaelis Altar, sambt

seiner und Gabrielis et Angeli custodis Bildnis. (Auch jetzt noch der Michaels-Altar.)

5. Der Altar S. Mariae Magdalenae, dero Bildnis in der Mitte, undt zue beiden Seitten die Bilder S. S. Catharinae undt Ursulae.

6. S. Catharina Altar, welcher Bildnis uff (über) dem Corpore gestanden. In der Mitte des Corpus flagellatio Christi, zue beiden Seitten die Bilder S. S. Hieronymi et Melchioris, eines der drey hl. Könige. Dieser Altar ist auch aller Heiligen zue Ehren deputiert. (Flügelaltar!).

7. S. Sebastiani Altar, des Bildnis in der Mitte, zue beiden Seitten S. Blasii undt Ursulae Bild gestanden.

8. Auff der anderen Seitten (gemeint ist die Südwand des Schiffes, an der die Altäre Nr. 8, 9, 10 und 11 standen) S. Ludovici Altar, in eine flache Tafel gemacht gewest: S. Ludovicus in der Mitte, auf der einen Seite S. Agathae, uff der anderen S. Sebastiani Bildnis.

9. S. Petri Altar. Im Corpore ist gewesen der Delberg, uff dem Corpore in der Mitte ein Besperbild B. Virginis, uff der beiden Seitten S. Petri undt S. Udalrici Bilder.

10. Der Herrschaft-Altar. (An seiner Stelle steht jetzt der Barbara-Altar, unter welchem sich nach der Ueberlieferung die Helfensteinische Gruft befindet, eine Ueberlieferung, die durch die Stellung dieses Altares bestätigt wird. Der herrschaftliche Altar war doch wohl über der herrschaftlichen Gruft errichtet, eine Annahme, die zur Gewißheit wird durch eine Urkunde vom 23. Januar 1658, wonach Maria Johanna, verwittbte Pfalzgräfin zu Rhein, Herzogin in Bayern, geborene Gräfin zu Helfenstein, 60 Gulden verwilligt zu dem gräflich Helfensteinischen Begräbnisaltar, epitaphium.) Hat in sich die Opferung der hl. drei Könige, zue beiden Seitten die Bilder S. Annae und S. Georgii.

11. S. Joannis Baptistae Altar (an der Stelle des heutigen Josephsaltars). In Corpore die Tauff Christi; uff dem Corpore in der Mitte S. Helena mit dem Creng. Zue beiden Seitten S. Joannes

Evangelista und (Der zweite Heilige ist nicht genannt; hier scheint den Chronisten, der allem nach alle diese Altäre aus dem Gedächtnis beschrieben hat, das Gedächtnis verlassen zu haben. Allem nach stand auf der anderen Seite Jakobus der Aeltere, der Bruder des hl. Johannes. Wenigstens zeigt ein Altar vom Jahre 1668, dessen Aufriß noch erhalten ist, oben auf der Bekrönung die hl. Helena, links den hl. Johannes, rechts den hl. Jakobus mit dem Pilgerstab.)

12. Der Pfarraltar (rechts vom Chorbogen, an der Stelle des heutigen Dreikönigsaltars), auch Bruderschaftsaltar genannt, hat in Corpore gehabt in der Mitte die Bildnis B. Virginis, groß, undt darumb die 15 Mysteria S. S. Rosarii mit S. Dominici undt S. Catharinae Senensis Bilder, welche und (unter) dem Rosenkranz knien (knien). Zue beiden Seitten die Bilder S. Stephani und S. Laurentii, uff dem Corpore S. S. Catharinae, Barbarae undt S. Josephi mit puerulo Jesu, zue obersten S. Dorotheae. (Wieder ein großer Flügelaltar.)

Diese zwölf Altäre zusammen enthielten nicht weniger als neun Gruppenbilder und 48 Einzelbilder und Statuen. Wenn man noch hinzunimmt die übrigen Ausstattungsgegenstände, an denen die Stiftskirche nach all dem Gesagten gewiß nicht arm war, also andere Bilder und Statuen an den Wänden, Glasgemälde u. dgl., so kann man sich einen Begriff machen von der Pracht dieser Kirche, die in ihrem heutigen Zustand nur mehr ein Schatten ist von der früheren Herrlichkeit; wir können dann auch den Schmerz des Stifts über seine zerstörte Kirche begreifen, begreifen auch, welcher unermesslichen Verlust die christliche Kunst durch den Untergang dieser Altäre erlitten hat. Bemerkenswert wäre noch, wie einzelne Lieblingsheilige besonders bevorzugt wurden, so kommt z. B. Maria fünfmal vor, auf einem Altar (Choraltar) sogar zweimal, zuerst als Himmelskönigin, dann als schmerzhafter Mutter, S. Ulrich zweimal (dies weist auf Augsburg hin, wo der Stiftspropst von Wiesensteig gewöhnlich seinen Sitz hatte), S. Katharina dreimal, S. Barbara zweimal, S. Ursula zweimal, Jo-

hannes Evangelist zweimal, S. Sebastian zweimal, dagegen der Kirchenpatron S. Cyriak nur einmal. (Schluß folgt.)

Joseph Wannenmacher, Maler.

Nachträge und Beurteilung.

Von R. Weser, Kaplan in Gmünd.

(Vergl. „Archiv f. christl. Kunst“ 1907, Nr. 7 – 12.)

Noch während des Druckes der Abhandlung über Wannenmacher, im Jahrgang 1907 dieser Zeitschrift, ist der Verfasser von verschiedenen Seiten auf neues Material aufmerksam gemacht worden und hat selbst manches Neue gefunden, so daß er sich entschloß, alle diese Ergänzungen in einem Nachtrag zusammenzufassen und erst diesem Nachtrag die Beurteilung des Künstlers folgen zu lassen. Anderweitige Inanspruchnahme seiner Zeit und Kraft hat ihn gehindert, das so bald zu tun, als es vielleicht wünschenswert scheinen möchte.

I.

Die neueren Ergebnisse der Forschung über Wannenmacher haben vor allem auch eine Berichtigung der im ersten Artikel („Arch. f. christl. Kunst“ 1907, Nr. 7) aufgestellten Behauptung ergeben, daß die Wirksamkeit Wannenmachers erst mit dem Jahre 1750 beginne. Als sein erstes Werk ist vielmehr die Ausmalung der Kirche in Straß bei Neu-Ulm anzusehen, die er als 25jähriger Mann im Jahre 1747 fertigte, woran sich dann 1748 die Herstellung zweier noch vorhandener Seitenaltarbilder ebendort schloß. Die Pfarrei Straß gehörte, wie ein Teil des Heimatortes des Künstlers, Tomerdingen, zur Herrschaft des Klosters Oberelchingen. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß Wannenmacher von diesem Kloster aus Unterjüngung fand zur Erlernung seiner Kunst, die er in Straß im Dienste des Klosters zum erstenmal ausübte.

Die Kirche in Straß ist dem hl. Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten geweiht. Auf diese Heiligen beziehen sich deshalb auch die Malereien. Das Hochaltarbild, das die Taufe Jesu durch Johannes darstellt, ist nicht signiert, dürfte aber höchst wahrscheinlich von Wannenmacher herrühren. Das Freskogemälde an der Decke des Chores ist eine Glorie

der beiden Kirchenpatrone. Der von Engeln umgebenen Dreifaltigkeit und Himmelskönigin schweben auf von Engeln gehobenen und getragenen Wolken entgegen Johannes der Evangelist mit dem Adlersymbol im grünen Gewand und roten Mantel und neben ihm Johannes der Täufer mit erhobenem Haupte und abwärts gesenkter Rechten, im rotbraunen Mantel, ein Engel hält ihm den Stab mit der Inschrift: Agnus Dei. Der unterste Rand des Rundbildes ist von einer großen Anzahl von Engeln belebt, die mit Musikinstrumenten aller Art versehen, sich in sehr unruhiger Bewegung befinden. In den vier Ecken der Chordecke befinden sich vier Kartuschen: ein der Sonne entgegenfliegender Adler, ein weite Gegenden bestrahlendes Sonnenanlig, ein über Gewitterwolken aufsteigender Adler, eine von einer Hand auf die Erde herabgehaltene Krone. Die Bilder sind nicht gezeichnet, lassen aber deutlich die Hand Wannenmachers erkennen.

Am Chorbogen ist das Wappen von Elchingen oder eines Abtes vom Kloster Oberelchingen gemalt. Das Wappen ist in fünf Felder geteilt: das Mittelfeld zeigt die Madonna mit dem Kind (Elchinger Madonna); links oben im schwarzen Feld befindet sich ein Teil eines Kronenreißs, über und unter welchem ein Stern glänzt; rechts oben im blauen Feld sieht man einen Löwen, der ein Buch hält; links unten wird das blaue Feld von drei Schilden gefüllt; rechts unten ist das gelbe Feld geteilt durch ein grünes Band, in welchem sich ein Aal windet.

Das Schiff der Kirche ist mit zwei großen Deckengemälden versehen. Das vordere ist Johannes dem Täufer gewidmet und stellt dar die Predigt des Vorläufers Jesu. Johannes steht, mit grünem Untergewand, das übermalt zu sein scheint, und rotem Mantel bekleidet, den Kreuzstab in der Linken, die Rechte lehrend ausgestreckt, auf einem Felsstück am Ufer des Jordans. Im Hintergrund des Bildes sieht man reichen Baumwuchs und zwei Storren. Also schon in diesem Erstlingswerk treffen wir die abgestorbenen oder abgerissenen Bäume, die sich auf den meisten Bildern Wannen-

machers wiederfinden. Die Zuhörerschaft des Predigers ist in mehrere Gruppen verteilt. Links vorn ist eine Familie: Mann, Frau und Kind mit einem Lamm platziert, hinter ihnen eine Anzahl von Gesetzesgelehrten, die zum Teil in tiefes Nachdenken versunken sind, zum Teil Widerspruch in ihren Mienen zeigen. Weiter zurück hinter einem großen Baume nahen sich nochmals drei Pharisäer. Von rechts kommen zwei Personen wie in eiligem Lauf auf Johannes zu. Neben ihnen sitzen Leute aus dem Volke am Boden, während weiter rechts drei Soldaten und ein Frauenzimmer sich ebenfalls in Aufmerksamkeit dem Prediger zuwenden. Diese letztere Gruppe ist die schönste und beste. Auf einem in der Nähe der Soldaten liegenden Felsstück liest man die Inschrift: Josephus Wannemacher de Domerdingen invenit et pinxit 1747. Die Farben des Bildes im Vordergrund sind ziemlich verdunkelt, das Grün ist vielfach grau geworden. Auch ist die Farbenzusammenstellung nicht recht harmonisch. Johannes könnte man fast eher als eine Christusfigur auffassen. Das Gewölk ist etwas unbeholfen gezeichnet und auch die Gewandung ist nicht mit der sonst bei Wannemacher vorhandenen Bravour ausgeführt.

Zwischen diesem ersten und dem zweiten Hauptgemälde des Schiffes befindet sich eine Kartusche, die, gelb in gelb gemalt, das Martyrium der beiden Johannes schildert. Die erste Hälfte des Bildes (links) zeigt, wie der Henker den Johannes den Täufer in einer durch Säulen gegliederten Gefängnis Halle enthauptet. Durch ein hohes Gebäude und einen Baumstrunk ist dieser Teil des Bildes geschieden vom anderen, wo in einem freien Hof über einem Feuer ein Kessel hängt, in den Johannes der Evangelist bis zur Brust eingetaucht ist. Drei Henkersknechte schützen das Feuer, Soldaten halten Wache. Zeichnung und Ausführung sind roh, vielleicht auch übermalt, jedoch ist das Ganze nicht ohne Wirkung.

Das zweite große Deckengemälde bietet eine Darstellung der in der Geheimen Offenbarung des Johannes, Kap. 12, V. 1 ff., erzählten Vision. Auf der vom Meer umspülten felszerklüfteten Insel Patmos,

die von üppiger Vegetation belebt ist, kniet Johannes der Evangelist auf einem Felsstück, in grünes Kleid und roten Mantel gewandert, und schreibt in ein auf einem Felsen liegendes Buch das wunderbare Gesicht: in der aus den Wolken strahlenden Sonne steht, den Mond zu ihren Füßen, eine Frauengestalt (Maria oder die Kirche) in braunrotem Gewand mit himmelblauem Mantel, eine Krone auf dem Haupt, deren Zacken durch Sterne gebildet sind, umgeben von vielen Engeln und einer Anzahl von Engelsköpfchen gegenüber dem siebenköpfigen Ungetüm. Links von Johannes hält ein Engel den Kelch mit der daraus züngelnden Schlange, drei Butten spielen zu den Füßen des Heiligen, eine von ihnen hält den Adler fest, während ein Engel den vergnügten Zuschauer macht. Das ganze Bild ist nach links abgeschlossen durch einen Baumstörren und das von vielen Segeln belebte Meer, nach rechts durch einen üppig emporgeschossenen Baum. Das Bild ist ohne Künstlernamen, die Gewandung ebenfalls nicht gut, während das Gesicht der Frauengestalt ganz den Charakter der Wannemacher-Gesichter zeigt.

In den vier Ecken der Decke befinden sich, gelb in gelb gemalt, vier Medaillons: 1. links vorn: am Himmel ein großer Stern, während hinter einem Berge der Mond sich heraufhebt; 2. rechts vorn: ein Vogel singt auf halbverdorrttem Baume; 3. links hinten: ein Spiegel; 4. rechts hinten: der untergehende Mond.
(Fortsetzung folgt.)

Die deutsche Kunstausstellung in Baden-Baden.

Von Prof. Dr. Nohr, Straßburg.
(Schluß.)

Der Berichterstatter für ein Organ mit christlicher Tendenz hat Anlaß zu solchen Ausstellungen. Es ist vor allem die eine, daß die christliche Kunst fast vollständig fehlt. In einem wohlhabenden Lande mit katholischer Majorität kann das etwas befremden. Liegt der Mangel auf der Seite, von der das Angebot, oder auf der, von der die Nachfrage kommen sollte, oder auf beiden? Ein badisches Spezifikum ist dies Versagen der christlichen Kunst allerdings nicht. Die Straßburger Ausstellung des vorigen Jahres zeigte an derselben Stelle eine Lücke, und wer die jährlichen Bilderparaden großer Kunstzentren be-

sucht, der steht vor derselben Tatsache. — Mögen die Ursachen liegen, wo sie wollen, ganz normale Zustände sind es auf keinen Fall, und ein fast völliges Fehlen der christlichen Kunst unter so vielen (447) Kunstwerken ist und bleibt auffällig. Allerdings ist es nur ein fast, kein ganz völliges Versagen. Es finden sich immerhin neun Nummern, welche mit dem christlichen Bilder- oder Ideenkreis und Leben sich — wenngleich manchmal nur noch sehr lose — berühren. Die plastische Abteilung weist einen David, eine Johannesbüste und ein „Haupt des Täufers“ auf. Ist auch „David“ (als „Alt“) nicht für eine Kirche gedacht, so bedeutet er doch immerhin eine tüchtige Leistung (von Gerstel-Karlruhe). Die Johannesbüste (von Hermann, ebenda) ist eine würdige Behandlung des Gegenstandes und das Energische und Ästhetische, das den Täufer auszeichnete, wie das Schreck- und Gespensterhafte, das mit der Erinnerung an sein Haupt an der Tafelrunde des Herodes wohl dauernd verbunden blieb, haben hier (durch Greiner-Zugenheim) einen packenden Ausdruck gefunden.

An Gemälden ist vor allem Nr. 406 zu nennen: Kain und Abel von H. Thoma. Es ist interessant, dem Altmeister der Karlsruher Schule, dem signifikantesten Vertreter bodenständig-badischer Kunst auf einem Felde zu begegnen, das er sonst selten bebaut hat. Er ist derselbe, wie auf andern Gebieten auch. In den dargestellten Personen kein raffaellitisches oder prärraffaellitisches Schönheitsideal, sondern Gestalten aus dem den Künstler umgebenden Leben heraus, aber in der Wiedergabe der Stimmung durch den äußern Ausdruck, in der Anpassung zwischen Ereignis und Hintergrund, dem Zusammenklang des abgrundtiefen Himmels mit dem Rot der Flammen auf den beiden Opferaltären, des leisen Dunstschleiers, den der Rauch webt, ist er seiner bewährten Meisterschaft treu geblieben.

Ganz anders mutet der Nachbar von Kain und Abel, „Hiob“ (von Bühler-Rom), an. Der Gegenstand ist von der bildenden Kunst schon oft variiert worden. Seine Behandlung durch Bühler ist trotzdem eine originelle — er hat ihn einfach in die Gegenwart verlegt. Neu ist das Verfahren als solches ja nicht. Schiefels „volkstümliche“ Heiligengestalten, namentlich seine Bauernheiligen, sind nachgerade mämmlich bekannt und sogar teilweise in der Zeitschrift für christliche Kunst, dem Organ der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“, gewürdigt und reproduziert worden. Das anfängliche Befremden hat sich, wenn auch langsam, in Achtung vor ihm verwandelt, nachdem einmal klar ausgesprochen war, was er gewollt und was nicht, wohn er seine Bilder bestimmt und wohin nicht. Auch hat ihm ja die Ahnfische Richtung schon längst vorgearbeitet, teilweise auch die „Glendmalerei“, wenigstens soweit sie ihren Szenen eine biblische Etikette gab. Ferner ist nicht zu vergessen — und die Neuzeit hat ja oft genug daran erinnert, — daß kein Geringerer als Albrecht Dürer seinen biblischen Gestalten das Gewand seiner Zeit gab, allerdings nach dem Vorgang der geistlichen Schauspiele, und die Kostümierung bei dem so viel gerühmten Gebhardt weist in dieselbe Periode. Das Hinwegsehen über die

„Kleiderordnung“ fällt also nicht mehr so auf, wie noch vor kurzem, und wer in diesem Sinn „modern“ geworden ist und eine Uebertragung des biblischen Vorgangs in die Gegenwart verwirklichen kann, auf den wird die passende Wiedergabe menschlichen Glends und menschlicher Natlosigkeit angesichts desselben einen tiefen Eindruck nicht verfehlen. Es liegt unendlich viel Weh schon allein in dem Blicke Hiobs und unendlich viel Glend, aber auch eine feste Entschlossenheit in dem zuckenden, aber eben doch geschlossenen Mund, und den am Boden dauernden Freunden sind die Ratsel, die das Leiden aufgibt, und die Gefühle, die es auslöst, deutlich ins Angesicht geschrieben und lasten mit ihrem Druck auf ihren Häuptern und Schultern. Wer all das auf sich wirken läßt, der hält sich nicht mehr so sehr darüber auf, daß sie statt Eliphaz, Balbad und Sophar ebenfogut Maier, Baier und Saier heißen und wohlhabende Schachhalter vom Schwarzwald sein könnten. Wenigstens weisen der Schnitt ihrer Züge wie ihrer Anzüge, der Umlegtragen und die schwarze Krawatte so angefäh in die Bergänge über Baden-Baden, und selbst auf die Fähigkeiten des Barbiers ihrer „ländlichen“ Heimat läßt sich ein Schluß ziehen. Nur werden derartige geistige Digressionen eben immer wieder zurückgedrängt durch den wichtigen Eindruck des Glends der Hauptfigur — und das mag der Künstler ungefäh intendiert haben. An den Ankauf für eine Kirche hat er wohl selbst nicht gedacht. Da es sich jedoch um ein alttestamentliches Sujet handelt, so dürften sich damit die Aussichten auf Liebhaber für das Werk wesentlich erweitern.

Was sonst noch allenfalls hier zu besprechen ist, dessen „kirchlicher Charakter“ ist sekundärer Natur: Bilder von Kirchen oder Szenen kirchlichen Lebens: „Dom in Freiburg“, d. h. eigentlich nur die untere Partie des Turmes und ein Stück des Marktplazes mit guter Zusammenstimmung des dunklen Gemäuers des Turmriesen und der hellen Fassaden der Häuser gegenüber, wobei die Säulen vor dem Dom und der Marktbrunnen mit ihren etwas tieferen Tönen den Ausgleich zwischen den Gegensätzen vermitteln. „Zur Vesperandacht“ ist ein viel variiertes, aber von Gubden (Frankfurt) doch in origineller (impressionistischer) Weise behandeltes Sujet. Der Titel „der neue Kragen“ läßt der Kombinationsgabe einen weiten Spielraum, wenn es gilt, sein Thema zu erraten. Und wenn es nun einen festen Jungen beim Obstdiebstahl darstellt, so hat dies mit kirchlicher Kunst rein nichts zu tun. Wenn dagegen der junge Missetäter in einem funkelnagelneuen roten Ministrantenrock mit ditto Kragen steckt, so weist das allerdings energig in die Nähe der Kirche, vielleicht sogar in den Pfarrgarten. Derartiges soll wirklich schon vorgekommen sein, und da nun der Künstler das Rot des Rodes und der „verbotenen Früchte“ mit dem Grün der Blätter und dem sonnigen Charakter der ganzen Szenerie vortrefflich zusammenzustimmen weiß, so sind es nicht mehr bloß die Gedanken an die möglichen Folgen des Vorgangs, welche das Interesse an dem Bilde wecken und wach erhalten, sondern vor allem dessen künstlerische Qualitäten. Reicht man an

den „neuen“ Kragen“ Jordans (Straßburg) „Geißelbrüder“ an, so ist das ein jäher Uebergang von der Komik zur Tragik, von einem losen Streich der Gegenwart zu einem düstern Kulturbild der Vergangenheit. In der Technik ist von Impressionismus nichts zu spüren. Die Sorgfalt im Detail, die genaue Wiedergabe des einzelnen weisen nach einer ganz anderen Kunst- richtung. Der Gegenstand der Darstellung ist eine Geißlerprozession, die sich um die Straß- ede einer mittelalterlichen Stadt bewegt. Von der Mauer links und der von derselben zur Straße herabführenden Treppe betrachtet sich die Menge den erschütternden Vorgang. Eine Frau, die weiter herabstieg ist als die andern, neigt sich in gespannter Aufmerksamkeit vor, fast als ob sie unter den Geißlern eine bestimmte Persönlichkeit suchte. Erwägt man, daß der Maler in Straßburg wohnt, daß in Hansjakobs „Steinernem Mann von Haslach“ der Kappolt- stein, eine der Perlen der Vogesen, einer der Lieblinge des Elsfässer Volkes, eine Rolle spielt und eine ganz ähnliche Szene vorkommt, so könnte man fast versucht sein, in dem Bilde eine Illu- stration derselben zu sehen, und zwar eine packende Illustration.

Was die Ausstellung an Werken der Profan- kunst bietet, das hat an sich kein Recht auf Be- sprechung im Kunstarchiv. Da aber der Diözesan- kunstverein zunächst freilich der kirchlichen, dann aber der Kunst im weiteren Sinn dienen will und durch seine nun zum Abschluß gelangte große Vereinsgabe einen weit über sein nächstes Ziel hinausschauenden Blick bekundet hat, und da der modernen Kunst nun eben doch eine der- artige Durchdringung des ganzen modernen Lebens gelungen ist, daß man ihr nicht aus dem Weg gehen kann, so mag wenigstens eine orientierende Umschau in der Ausstellung gestattet sein.

Wenn man vor einigen Jahren noch eine Kunstausstellung betrat, so wurde es einem „grün und gelb, rot und blau vor den Augen“ und die Klagen hierüber sind gerade im „Kunstarchiv“ zu sehr drastischem Ausdruck gekommen. Wurden vollends die Farben in ihre Komponenten zerlegt und das „Zusammensehen“ dem Beschauer über- lassen, so hatte man das Gefühl, als wäre diese Art von „Natur“ unnatur und ihre Darstellung Unfug. Die Frage des früheren Sachsenkönigs an einen Künstler — „Ja, sehen Sie denn die Bäume wirklich so, wie Sie sie malen?“ — legte sich manchem auf die Lippen. Wer ähnliches im Kunsthaus zu Baden-Baden fürchtet, den können wir von vornherein beruhigen. Es gibt keine derartige Ueberraschung, und einer von denen, die sich in einer führenden Tageszeitung zum Cicerone für jedermann gemacht, hebt nach- drücklich — offenbar, um von vornherein zu be- ruhigen — hervor, daß bei der Landschaft grüne, blaue und blaugraue Töne vorherrschen und die stark roten und gelben zurücktreten. Da die Führung bei der Ausstellung naturgemäß in den Händen der Karlsruher Schule lag, so war von vornherein nichts anderes zu erwarten. Die Persönlichkeit Hans Thomass allein schon bürgte dafür und auch die andern Karlsruher wußten sich von Extremen und Extravaganzen ziemlich fern zu halten. Und so ist denn nicht einmal

da, wo die denkbar günstigste Gelegenheit dazu gewesen wäre, ein Schwelgen und Rasen in Gelb und Gifigrün zu notieren; bei Hasemaus „blüh- endem Ginstern“. Zwar ist Gelb und Grün dabei nicht gespart, aber Sonnenchein, Höhenluft und weidende Herde zusammen gleichen aus und lassen keinen Miston aufkommen. Denselben Vorzug besitzt H. Vogelers (Worpswede) Gemälde: „Primeln“.

Es versteht sich ferner von selber, daß der Schwarzwald mit seinen breiten Höhenzügen, lauschigen Seitentälern, sonnigen Matten und silbernen Bächlein mit besonderer Vorliebe zur Darstellung kommt. Auch hier hat H. Thoma das gute Beispiel gegeben, und man kann nur bedauern, daß diese Seite seiner Kunst nur mit einer einzigen Nummer vertreten ist (407, Schwarz- waldbächlein); dafür treten seine Kollegen H. von Volkman, Schöneleber (363, Nacht im Dorfe — im Original wesentlich stimmungsvoller, als nach der Reproduktion des Katalogs zu erwarten wäre —) und eine Reihe jüngerer Kräfte mit tüchtigen Leistungen ihm an die Seite. Referent hat sich namentlich durch C. Diebichs „Unitag im Schwarzwald“ aufs lebhafteste mitten hinein- versetzt gefühlt in die Herrlichkeit der heimatischen Berge, und mehr als einmal zog ihm der Re- frain des oft gesungenen Liedes durch den Sinn: „O Schwarzwald, o Heimat, wie bist du so schön.“

Daß bei einem Unternehmen mit H. Thoma in der Jury ein Mann wie M. Liebermann und seine Schule ausstellen, ist nach dem scharfen Waffengang zwischen den beiden nicht so ganz selbstverständlich, aber in dem dadurch bekundeten Unterscheiden zwischen Person und Sache sehr erfreulich und nachahmenswert, und zwar nicht nur für die Gelehrten, die bekanntlich niemals einig sind, aber in andern Berufsarten hinein viele Genossen haben. Der Unterschied zwischen Thomas sinnigem und liebendem Sichererenten in die Dinge da draußen und zwischen dem nervösen, nur den momentanen Eindruck einer Erscheinung oder eines Vorgangs — daher Im- pressionismus genannt — Wiebergeben des Ge- genstands bei Liebermann ist ja augenfällig; und die Hängekommission tat gut daran, die Werke der beiden einander fernzuhalten. Aber wer sich erst darüber klar geworden, was Lieber- mann will, und unter seinem Gesichtswinkel ein- mal eine Alee, eine Menschenmenge, eine Be- wegung sich ansehen hat, der wird in seiner Kunst doch etwas anderes sehen als eine bloße „Schmiererei“, der wird ihm ein verblüffendes können nicht bestreiten, und wird speziell in Baden-Baden den einen und andern kennen lernen, der ihm nachgestrebt hat, aber nicht mit- gekommen ist.

Die Landschaft überwiegt. Doch sind auch andere Gebiete der Kunst reichlich vertreten, namentlich das Stilleben. Es sind anmu- tige und anheimelnde Leistungen. Wer sie jedoch alle nacheinander betrachtet, der wird von einer gewissen Monotonie ermüdet, und zwar umfaßt dieselbe vielfach Gegenstand und Darstellungs- weise.

Daß die Tierwelt eine genügende und gelungene Berücksichtigung erfährt, versteht sich von selbst, wenn Größen wie Bügel oder Tooby

ausstellen. Insbesondere hat ersterer bewiesen, welch farbenfrohe und doch harmonische Bilder gerade auf diesem scheinbar eng umschriebenen Gebiete möglich sind, namentlich bei glücklicher Auswahl der umgebenden Natur. Auch Paul Meyerheim-Berlin hat mit seinem „Naben, der sich mit fremden Federn schmückt“, ein prächtiges Bild aus der belebten Natur gegeben und trotz der vielen Katschfrosen auf dem dargestellten Felde keine „Blutlachen“ gemalt.

Feiner und vornehmer allerdings wir'n Leistungen wie Ferdinand Kellers „Piratenne“. Seine Eigenart ist ja längst bekannt und tritt auch hier klar zutage. Aber die packende Zusammenstimmung von Natur- und Menschenleben: das Wogen in den Baumkronen, gleich als wälzte sich das Verhängnis in Gestalt eines düstern Wolfenballs dahin, das Hervorschießen des dunklen Räuberschiffes, gleich als heßten die Abenteuerer ein schwarzes Seeungeheuer auf ihr Opfer — all das zusammen löst mit unbedingter Sicherheit die Stimmung aus, die in dem dargestellten Vorgang liegt. Wer bei Nr. 211 (Damenporträt) beachtet, wie das Gesicht durch die dunkle Farbe des Hutes herausgehoben ist, wie die Federboa die Pelzpelerine abschließt, wie verwandte Farben, nur in verschiedener Stärke, sich vom Hintergrund zur Pelzpelerine und von da zum Fell des vor der Dame stehenden Windhundes fortspinnen, wie trotz des vorherrschenden Silbergrau doch reiches Leben auf der Bildfläche herrscht und kein Schemen, sondern eine sehr scharf charakterisierte Individualität gemalt ist, der wird es verstehen, warum der Künstler gerade als Porträtmaler besonders geschätzt wird, und wer mit Nr. 211 die in der Nähe befindliche Nr. 323, mit Kellers Porträt das der „Frau v. S.“ von Propsther vergleicht, der wird sich freuen, in der Arbeit des Schülers etwas von den Vorzügen der Kunst Kellers, des Lehrers, aber auch so viel Eigenart zu entdecken, daß vom Schüler Persönliches zu erwarten ist.

Die genannten Porträts gehören dem Salon an. In einer Ausstellung mit so ausgeprägter Betonung des Landschaftlichen fragt man unwillkürlich auch nach der Landbevölkerung, den Dorfszenen, Volkstypen etc. Und hier läßt eine Lücke. Zwar ist kein völliges Manko zu verzeichnen, allein im Lande mit so malerischen Trachten, einem so emsig tätigen Trachtenverein, mit so scharf unterschiedenen Stämmen der Bevölkerung und einem Volksschilderer wie Hasemann würde man mehr erwarten. Allerdings entschädigt der eine „alte Baver“ (Nr. 405) von Thoma für vieles und ist mit all der Sorgfalt für die Arbeit und der intimen Kenntnis der Volksseele gemalt, welche den Künstler auszeichnen. Auch Hasemanns „Korbflechter“ hat nicht nur einen signifikanten Typus herausgegriffen, sondern auch die Reize einer Schwarzwälder Bauernstube köstlich wiedergegeben. Allein sie haben doch wenige Genossen auf dem genannten Gebiete.

Dagegen dürfen jene sagenhaften Wesen nicht vergessen werden, mit denen die Volks- und namentlich die Kinderphantasie Berge und Wälder, Höfen und Erdrigen bevölkert: die Gnommen und Zwerge, die Heinzeln- und Wichtelmännchen. Selbig hat deren einige köstliche Gruppen geliefert

und einer der Matadoren der „Fliegenden Blätter“, Oberländer, hat in „Zwerg und Riesen“ ein an M. v. Schwind erinnerndes Prachtstück ausgestellt (Nr. 297).

Zuletzt sei noch des Kunstgebietes gedacht, auf dem die Karlsruher Schule eine förmliche Revolution veranlaßt und sieghaft durchgeführt hat: der graphischen Künste.

Der Zweck derselben ist identisch mit dem der Malerei. Die Mittel jedoch sind andere, und es ist ein Erfolg der Karlsruher, durchgesetzt zu haben, daß man von der Graphik in ihren verschiedenen Arten Wirkungen verlangt, wie sie eben in der Natur dieser Mittel und nur in ihr liegen, aber von denen des Pinsels sich wesentlich unterscheiden. Schon der Name „Schwarzweißkunst“ bringt den vollzogenen Umschwung deutlich zum Bewußtsein. Es sei darum auf den betreffenden Teil der Ausstellung umso nachdrücklicher hingewiesen, als er gegenüber der Plastik und Malerei naturgemäß sich weniger augenfällig machen kann und auf verhältnismäßig engem Raum allein annähernd ebensoviele Nummern umfaßt, als die anspruchsvolleren Schwesterkünste miteinander.

Unser Gesamturteil können wir dahin zusammenfassen: Das Niveau des Gebotenen sieht wesentlich höher als zu früheren Zeiten auf der einen oder andern Ausstellung. Insbesondere ist die Kunst in einer Reihe von Vertretern der Natur näher gerückt, also natürlicher geworden als zur Zeit, da der Ruf: „Zurück zur Natur!“ am lautesten ertönte. Das Aufdämmern einer eigentlich „deutschen nationalen Kunst“, das man vielfach von Karlsruhe her erwartete, ist noch nicht mit der Deutlichkeit wahrnehmbar, daß man sich eines „neuen Tages“ versehen dürfte. Dazu macht sich der Einfluß der französischen Schule immer noch zu lebhaft fühlbar, und auch spanische Nachklänge fehlen nicht. Aber doch ist der Drang zur Selbständigkeit nicht zu verkennen. Dagegen darf allerdings nicht verschwiegen werden, daß weite Gebiete der Kunst, und teilweise solche, in denen man eine Zeitlang geradezu ihre Hauptaufgabe sah, nach dem Eindruck der Ausstellung brach zu liegen scheinen. Aber das nicht zu verkennende redliche Ringen läßt hoffen, daß auch hier neue Lebenskräfte sich regen. Der Kunst möchte man es von Herzen wünschen — und dem geeigneten Leser, der das neue Kunstheim besichtigt, wünsche oder vielmehr verbürge ich trotz der einen oder andern weniger sympathischen Leistung im großen ganzen reichen Genuß und viel Vergnügen.

Ein verloren gegangener Totentanz.

Von H. Marquart, Ludwigsburg.

Während noch in einer Abhandlung in den „Deutschen Geschichtsblättern“ von Dr. Armin Tille (Band VIII von 1907, S. 108 ff.) die Ansicht von W. Lübke vorgetragen wird, die Totentänze seien ein möglichst schreckhaftes Memento mori, d. h. gemalte oder gemeißelte Predigten

über das nie zu erschöpfende Thema von der Hinfälligkeit und Vergänglichkeit alles Irdischen, hat das neue ergebnisreiche Buch von Dr. Karl Rünzle, Universitätsprofessor zu Freiburg i. Br.: „Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz im Zusammenhang mit neuen Gemäldesunden aus dem Badischen Oberland“ — Freiburg i. Br., Herdersche Verlagsbuchhandlung 1908 — über Entstehung, Form und Sinn der Totentänze neue und überraschende Aufschlüsse gebracht.

Seit hundert Jahren bemüht man sich vergebens, die Entstehung der Totentänze zu erklären — sagt Dr. Rünzle —, keiner der vorgeschrittenen Versuche konnte allseitig befriedigen; darum hat jeder neue Forscher, der auf den Plan trat, denn auch auf einem neuen Wege das Rätsel zu lösen versucht. Während aber frühere Forscher vielfach der Ansicht waren, es spreche in den Totentanz-Gemälden der personifizierte Tod zu den Lebenden, daß alle Menschen sterben müssen und daß angesichts des Todes alle Menschen gleich seien — dies ist noch einer der Hauptgedanken der biblischen Ausführungen, daß weder die Tiara des Papstes noch die goldene Krone des Kaisers, weder die Inful des Bischofs noch das Zepter des Königs gegen die Macht des Todes schütze —, hat Rünzle sehr lichtvoll und einleuchtend nachgewiesen, daß die Totentänze nicht auf das Sterben überhaupt hinweisen wollen, sondern sie warnen vor dem jähen und unvorhergesehenen Tod, der für den gläubigen Christen das größte Unglück ist, und nicht der Tod als Senfens- oder Knochenmann spreche in diesen schaurigen Gemälden zu seinen Opfern, sondern die Toten reden zu den Lebenden unter den Menschen, die als Todeskandidaten angesehen sind. Vom 11. Jahrhundert ab begegne uns in der sepulchralen Sprache aller Kulturvölker der Ruf der Toten an die Lebenden: „Quod fuimus, estis; quod sumus, vos eritis“.

Professor Rünzle hat uns weiter nachgewiesen, daß es sich bei diesem Spruch um eine Entlehnung aus der Literatur der Araber handle. Der arabische Dichter Abū, der mit dem Könige von Hira — Roman — um 580 n. Chr. an Gräbern

vorbeiritt, läßt die Toten dem Könige zurufen:

„Wir waren, was ihr seid:
Doch kommen wird die Zeit,
Und kommen wird sie euch geschwind,
Wo ihr sein werdet, was wir sind.“

Rünzle schließt sehr hübsch, die Naturgeschichte lehre uns, daß der Südwind manchmal aus Arabien oder Afrika Samenkörner fremdartiger Pflanzen an den Gestaden des Mittelmeeres oder tief im Binnenlande niederwehe, die sich alsdann unter dem Einfluß unseres Klimas eigenartig entwickeln. Eine verwandte Erscheinung zeigen die Totentänze auf dem Gebiete der Kulturgeschichte. Der arabische Dialog zwischen Lebenden und Toten wurde zufällig in Europa bekannt und gestaltete sich zur Legende der drei Lebenden und drei Toten. Aus ihrer bildlichen Wiedergabe wuchs nach mannigfaltigen Zwischenstufen der sogenannte Totentanz heraus.

Bei Rünzle findet sich zugleich die bisherige Literatur über die Totentanz-Gemälde verzeichnet und kritisch gesichtet; auch die französische und englische wird eingehend berücksichtigt. Allein, warum in die Ferne schweifen? auch in unserer Nähe hat die Not des Sterbens in ähnlichen Tänzen den künstlerischen Ausdruck gefunden.

Pfarrer Stütge erzählt in seiner Schrift: „Die katholische Pfarrei Oberstdorf oder die Schweiz im Kleinen“, Rempten 1848, auch von einem Totentanz-Gemälde, welches sich auf einer Seitenwand der 14-Nothelfer-Kapelle daselbst befand. Durch den im Jahre 1865 im Ort Oberstdorf vorgekommenen großen Brandfall wurde mit dieser 14-Nothelfer-Kapelle leider auch dieser 1640 von Gabriel Necker gemalte Totentanz mit seinen 21 Bildern und Reimen zerstört. Dieser Totentanz soll merkwürdige Ähnlichkeiten mit dem bereits oben erwähnten berühmten Lübecker Totentanz aus dem 15. Jahrhundert aufgewiesen haben. Da die noch erhaltenen Reime nicht ohne literar- und kulturhistorisches sowie kunstgeschichtliches Interesse sind, mögen einige dem Stützleschen Buche über Oberstdorf entnommene Strophen hier Erwähnung finden:

Der Tod und das Kind.

Tod:

Der Jugend tue ich nit verschonen,
Die Kindlein nimme ich wie die Blumen.
Komme her, mein liebes Kindelein,
Vergiß der Mutter; du bist mein!

Kind:

Schau an, mein liebes Mütterlein,
Da geht ein langer Mann herein —
Der zeucht mich fort und will mich hon,
Muß schon tanzen und kann kaum gon.

Tod und Jungfrau.

O Jungfer, schau, dein roter Mund
Wird bleich jezund zu dieser Stund.
Hast oft getanzt mit jungen Knaben,
Mit mir mußt jezt den Vortanz haben!

Der Tod und der Arzt.

Der Tod:

Herr Doktor, beschauet meinen Leib frei,
Ob doch derselbe recht gemacht sei;
Ihr habt oft manchen hingericht,
Der aller Gestalt jezt mir gleich sieht.

Der Arzt:

Ich hab mit meinem „Wasser“*) beschauen
Geholfen beiden, Mann und Frauen.
Wer beschaut mir nun das Wasser mein,
Mich treibt der Tod in Reigen nein.

Der Tod und der Abt.

Der Tod:

Herr Abt, vor mir seid Ihr nit geseit,
Müßt auch mit in den Totenstreit,
Legt weg den Stab und Inful fein,
Kommt her, es muß getanzt sein!

Der Abt:

Prälat war ich in diesem Land,
Und hoch geachtet in meinem Stand;
Jezt kommt der Tod, was ist mein Gewinn?
Gott behüt mein Kloster, ich fahr dahin!

Nachdem der Tod zum schaurigen Tanz
auch den Bauersmann aufgefordert
hat, der vor Schrecken ausruft: „Das
Feld wollte ich lieber bauen, als einen
solchen Dirling (= dünnen Mann) an-
schauern“, sowie den Spieler mit den
Worten: „Wenn du schon hast drei beste

Schwein (= Aß beim Kartenspiel), ge-
winnt nichts damit, das Spiel ist mein“,
wendet er sich zuletzt an den Maler
selbst:

„Gabriel Meßner, laß das Malen ston,
Wirf den Pinsel hin, du mußt davon!
Hast „greulich“ gemacht meinesgleich,
Tanz her, du mußt mir werden gleich!“

Der Maler entgegnet:

Ich hab gemalt den Totentanz,
Muß auch ins Spiel, sonst wär' es nit
ganz.

Jezt ist das mein verdienter Lohn,
Kommt all hernach, ich muß davon! —

Dieser Oberstdorfer Totentanz soll zu-
rückreichen auf das bedeutsame Gemälde
in der St. Annakapelle zu Füssen im Allgäu,
und dieser Füssener, aus dem 16. Jahr-
hundert stammende Totentanz soll hin-
wiederum den Totentanz zu Schattwald,
gleichfalls im Allgäu, beeinflusst haben. —
Näheres siehe Dr. Anton Dürnwächter,
Jahrbuch des hist. Vereins von Schwaben
und Neuburg 1899, woselbst auch eine
Reproduktion des Füssener Bildes sich
findet.

In der Vorhalle der Schattwalder Kirche
im bayerischen Allgäu befindet sich näm-
lich nach Woerls Führer von Oberstdorf
gleichfalls ein interessanter Totentanz.
Charakteristisch für denselben soll sein, daß
in diesen originellen Bildern der Tod meist
mit den Attributen seines Opfers austritt;
das Bettelweib schlägt er mit dem Bettel-
stock zu Boden; dem Handwerksmann
nähert er sich ebenfalls mit dem Schurz-
fell angetan; mit Totenkreuz und Paret
schreitet er dem Bischof entgegen, welcher
in voller Amtstracht vor einer Kirche
steht; der Jungfrau naht er sich mit dem
Kränzlein auf dem Haupte; dem senzen-
tragenden Bauern mit dem gleichen Werk-
zeuge. Man beachte ferner, wie der Tod
in diesen Schattwalder Bildern als
Infanterist, mit dem Tschako bedeckt,
einem schwarzen Husaren entgegenrückt;
ferner wie er, selbst eine Krone tragend,
die Sanduhr in der Hand, vor dem auf
dem Throne sitzenden Könige steht; hübsch
ist die Winterlandschaft mit dem Knaben,
den er vom Schlitten herunterreißt,
während ein Hündlein bellend machtlose
Verwahrung einlegt; ergreifend, wie er
sarkastisch-lustig mit Geige und Fiedel-

*) Bekannt ist, daß in alten Zeiten bei der
Krankheitsbestimmung ein übertrieben großer
Wert auf die Befichtigung des Harns gelegt
wurde; deswegen ließen sich in jenen Zeiten die
Ärzte vielfach auf einen Schild vor ihrem Hause
zur Anlockung der Kunden ein „Harnglas“ malen,
und auf allen Abbildungen aus der alten Zeit
fehlt dem Arzte dieses Zeichen nie.



J. Wannenmacher, Deckengemälde in der S. Leonhardskapelle
in Gmünd.

hogen die behäbig mit Shawl und Krinoline bekleidete Bürgerin zum grausen Reigen holt!

Notiz. Für den Bau einer neuen Stadtpfarkirche in Memmingen wird von der Deutsch. Gesellschaft f. Christl. Kunst ein Preisausschreiben erlassen. Bedingungen sind von der Deutsch. Gesellschaft f. Christl. Kunst erhältlich.

Literatur.

Geschichte der christlichen Kunst von Franz Xaver Kraus. II. Bd. Die Kunst des Mittelalters und der italienischen Renaissance. II. Abtheilung. Italienische Renaissance. 2. Hälfte. Fortgesetzt und herausgegeben von Joseph Sauer. Freiburg i. Br. (Herder.) 1908. — XXII u. 574 S. — Preis Mk. 19.

Wohl kaum ein Kunsthistoriker und Freund der kirchlichen Kunst hat nicht das lebhafteste Bedauern gefühlt und ausgesprochen, daß das großangelegte und sowohl wegen seines Reichthums an Inhalt, als auch wegen seiner Eigenart hochgeschätzte Werk „Geschichte der christlichen Kunst“ von Fr. X. Kraus mit dem Tode des Freiburger Gelehrten (28. Dez. 1901) unvollendet bleiben sollte. Denn, wie man hörte, hatte Kraus selbst zur Fortsetzung seines Werkes nur ganz wenig und meist Skizzenhaftes niedergeschrieben.

Umso mehr freute man sich, als wider Erwarten die Ankündigung erfolgte, daß ein Schüler des Verstorbenen, dem dieser in besonderem Maße sein Vertrauen geschenkt und Einblick in seine literarischen Pläne und Interessen gewährt hatte, Professor Dr. Sauer in Freiburg die Fortsetzung des Werkes übernommen habe. Es war gewiß keine leichte Aufgabe, die Sauer sich damit gesetzt. Kraus hatte in Auffassung und Darstellung ein so ungewöhnliches Maß von schriftstellerischen Qualitäten geoffenbart, hatte über einen so außerordentlichen Reichthum von Wissen und ausgebauter Literaturkenntnis verfügt, daß es nur als ein Wagniß erscheinen konnte, eine Fortsetzung seines Werkes durch einen andern besorgen zu lassen. Dazu kam hier noch als erschwerender Umstand, daß Kraus selbst zum vorliegenden Bande nur die Kapitel über Fra Bartolomeo und Lionardo fertiggestellt, sowie über Rom als Mittelpunkt der Renaissancebewegung druckfertig gemacht hatte. Für alles übrige lagen nur die Kapitelüberschriften und damit der Gesamtplan vor und einzelne früher erschienene Essays über Einzelpunkte. Sauer selbst gesteht: „Hätte es sich nicht um eine Ehrenschuld gegen einen mir theuren Toten gehandelt und um ein Werk, das seinem Charakter und Inhalt nach das Wirken der Kirche und des religiösen Gedankens in der Menschheit auf einem der schönsten und edelsten Gebiete schildern und damit gegenüber den tausend und tausend Vorurteilen und dem Meer von Unverstand und Unkenntnis eine spontane Apologie des *λόγος θεός* in der Kunst geben will, um ein Werk also, das für den Fachmann

wie den Geistlichen absolut nottut, ich hätte mich der Aufgabe nimmer unterziehen dürfen und können.“ (S. XI.)

Professor Sauer hat seine schwierige Aufgabe in glänzender Weise gelöst. — Nicht nur ist stilistisch zwischen den Partien, die von Kraus selbst stammen, und der Arbeit Sauer's kein Uebergang zu bemerken, auch an Kenntniss der Literatur steht er seinem Lehrer in keiner Weise nach. Wie Kraus, so legte auch Sauer es darauf ab, die Beziehungen der Kunst zur jeweiligen Kultur und zum religiösen Geiste in scharfer Zeichnung hervortreten zu lassen.

Das Werk behandelt die italienische Hochrenaissance, die großen Meister Fra Bartolomeo, Lionardo, Michelangelo, Raffael, die Architektur der Cinquecento, die Pflege der Antike in der Renaissance, die Malerei der Spätzeit (Andrea del Sarto, Correggio, Sodoma, die Venezianer).

Es ist ein wahrer Genuß, dieses grandiose Werk durchzustudieren und dem Verfasser auf den vielverschlungenen Pfaden der Renaissancekunst zu folgen. Mit bewundernswertem Scharfsinn und einer Literaturkenntnis, welcher höchstes Lob zu spenden ist, weiß er feinsinnige Analysen der einzelnen großen Kunstschöpfungen zu geben, die er stets im Lichte theologischer oder praktisch-religiöser oder allgemein kultureller Strömungen aufzuzeigen versucht.

Besonders erfreulich erscheint mir der Nachweis, daß die Renaissancekunst der Hochrenaissance eine durchaus christliche Kunst ist, daß sie — mochten auch die Ausdrucksmittel noch so sehr gewechselt haben — doch ganz in dem theologisch-religiösen Beseingehalt des Mittelalters stand. — Sehr anziehend ist auch der Hinweis auf die grandiosen religionsphilosophischen Grundgedanken, der großartigen Heidentum — Judentum — Christentum umfassenden heilsgeschichtlichen Führung der Menschheit durch Gott. — Richtig ist auch der bereits von Bischof v. Keppler in dem prächtigen Essay über „Raffaels Madonnen“ ausgeführte Satz, daß Raffael das Madonnenideal keineswegs profaniert habe, sondern geradezu tiefe religiöse Gedanken hineinverflochten habe. — Auch für Michelangelos Kunst vindiziert Sauer energisch den Charakter einer tief theologischen und tief religiösen Kunst. Man wird nicht umhin können, ihm hierin im wesentlichen beizustimmen. Wir dürfen eben die großen Gemälde und anderen Werke Michelangelos nicht nach dem bloßen subjektiven Eindruck bemessen, den sie auf den heutigen religiösen Menschen machen, sondern müssen von ihrem Inhalt und ihrem Zusammenhang mit der Theologie ausgehen. Insbesondere ist ihm der Nachweis gelungen hinsichtlich der Sixtina und der Pieta in St. Peter. Aber auch im ganzen genommen wird man dem Verfasser in der Hauptsache beistimmen müssen, Michelangelo hat mit der Ueberlegenheit des Genies die großen Gegensätze des Humanismus und des christlichen Glaubens in Eins zu biden verstanden.

Auch hinsichtlich der Stellung Michelangelos zur Kirche finden sich die seltsamsten Entgleisungen selbst in ganz bedeutenden Werken. So hat noch allerneuestens E. Frey ihn — nach Vorgängen wie Thode — zum Anhänger der lutherischen Sola

fides-Lehre gemacht. Sauer zeigt in prächtigen, mit Kopf und Herz geschriebenen Darlegungen am Schlusse, wie ganz verkehrt derartige Annahmen sind.

Es ist nur ein Zeichen perverser Zeitströmungen, wenn man auch Michelangelo sexueller Perversität zu beschuldigen wagte. Man brauchte nur, von allem andern abgesehen, an seine herrlichen Gedanken über die wahre Schönheit zu erinnern, um das psychologisch schlechterdings unmöglich zu finden:

„Die Schönheit ward als Vorbild mir auf Erden
Für meinen doppelten Beruf geschenkt,
Sie ist es, die zu jenem Ziel mich lenket,
Für das ich einzig weiseln mag und malen.
O törichter, vermessener Gedanke,
Die hohe Schönheit Sinnenlust zu schelten!
Gesundem Sinne zeigt sie Himmelspfade;
Am Staube aber klebt der Blick, der franke.
Ein reines Auge nur sieht jene Welten,
Die einzig uns erschließt der Strahl der Gnade.“

So schreibt kein perverser Mensch! —

Professor Sauer hat sich, um das ganze Werk möglichst brauchbar zu machen, die große Mühe genommen, ein über alle Bände sich erstreckendes Gesamtregister beizugeben. — Man kann seine Leistung nur mit höchster Befriedigung aus der Hand legen.

Tübingen. Ludwig Baur.

Führer durch die alte Pinakothek
von Karl Voll. München (Süddeutsche
Monatsh.) 1908. — 271 S. Preis
ungeb. M. 3.50.

Ein Führer eigener Art! Kein bloßer Museums-Katalog — an ehesten ein Seitenstück zum bekannten Cicerone, wenn auch viel weitläufiger und für ein größeres Publikum geschrieben. Der Verfasser schlägt eine instruktive und fruchtbare Methode ein, wie sie sich ihm bei seinen kunsthistorischen Übungen und Führungen durch die alte Pinakothek ergeben hat. —

Demgemäß zählt er nicht alle Werke, die sich in dieser großartigen Münchener Sammlung befinden, auf. Mit Recht! Weitläufiger als die meisten haben nur für Spezialisten und besonders interessierte Forscher ein weiteres Interesse. Voll führt uns nur vor die interessantesten und schönsten, zugleich kunstgeschichtlich bedeutsamsten Bilder und zeigt uns mit feinem pädagogischen Takt das wirkliche Leben, das tatsächliche Sein des einzelnen Kunstwerkes unter Abweisung aller bloß poetischen Paraphrasen. Es ist also eine Art kunstgeschichtlicher und ästhetischer Übungen am einzelnen Bilde, ähnlich wie derselbe Verfasser sie in seinem von uns schon früher besprochenen höchst instruktiven Werke (Vergleichende Gemäldestudien. Vgl. „Archiv“ 1908 Seite 87) weiteren Kreisen zugänglich gemacht hat.

Wer die Pinakothek in München besuchen will, kann nichts Besseres tun, als diesen Führer von Voll zur Hand nehmen. Er wird den größten Gewinn daraus ziehen. Als gutes Orientierungsmittel dienen die beigegebenen Abbildungen (nach Hanfstänglischen Originalaufnahmen). — Der

Standort der Bilder ist (nach Saal und Kabinett) am Rande angegeben, so daß die Handhabung eine durchaus angenehme ist. Sie wird zudem durch ein Verzeichnis der besprochenen Bilder sehr erleichtert. — Der Führer verdient die wärmste Empfehlung und weiteste Verbreitung. Tübingen. Prof. Dr. Baur.

Gott und Welt. Albrecht Dürer.
Handzeichnungen aus dem Gebetbuche des
Kaisers Maximilian. Mit der ausführ-
lichen Besprechung von J. W. v. Göthe.
Berlin (Fritz Heyder) 1909. 24 Seiten.

Eine Zusammenstellung der wertvollsten und schönsten Dürerschen Handzeichnungen zum Gebetbuche des Kaisers Maximilian vom Jahre 1514, welche in guter Wiedergabe sonst nur mit ungewöhnlich hohen Kosten (bei Bruckmann) beschafft werden können! Das Heft ist geeignet, eine Vorstellung von dem Erfindungsreichtum und der zeichnerischen Fähigkeit Dürers zu vermitteln.

Der Herausgeber hat den Text der Götheschen Besprechung der Bilder beige druckt. Unseres Erachtens wäre es empfehlenswerter gewesen, den Götheschen Text als Einleitung oder Anhang abzu drucken, für die Handzeichnungen aber den jeweils zu ihnen gehörigen Gebetbuchstext aufzunehmen.

Tübingen.

Ludwig Baur.

Raumann, Form und Farbe. Ein
Hausbuch der Kunst. Buchverlag der „Hilfe“,
G. m. b. H. Berlin-Schöneberg 1909.
Preis M. 3.

Eine Sammlung von mehr als hundert künstlerischen Betrachtungen über Bilder und Bildwerke älterer Meister, frommer Maler, Menschengeister, Landschaftskunst, über Malereiprobleme, Bildhauerei, Baukunst und Kunstbildung. — Dieses Buch darf auf das Interesse aller derer rechnen, die Herz und Auge haben für die Kunst und ihre Probleme. Hier schreibt ein Künstler des Stils, dessen Sprache und Rhythmus sich an den Werken der Schönheit belebt.

Hiezu eine Kunstbeilage:

J. Wannenmacher, Deckengemälde.

Annoncen.

Lourdesgrottenbau.

Bereits 51 Anlagen errichtet. Zeichnungen und Kostenanschlag bereitwilligst.
Alois Hueber, Wallerstein, Bayern.

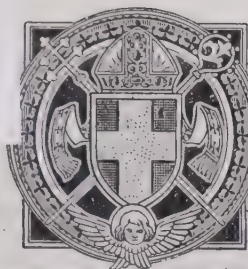
Zu verkaufen:

**Kraus, Realenzyklopädie
der christl. Altertümer,**

geb., tadellos, für Mk. 70.—.

Franz Bucher, Buchhandlung, Ellwangen a. J.

APR 29 1986



ARCHIV FÜR CHRISTL. KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 8.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-Handlung 1909. Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

Joseph Wannennmacher, Maler.

Nachträge und Beurteilung.

Von R. Weser, Kaplan in Gmünd.

(Vergl. „Archiv f. Christl. Kunst“ 1907, Nr. 7—12.)

(Fortsetzung.)

Die Orgelbrüstung ist mit drei sehr in die Länge gezogenen Bildern geschmückt:

1. Mariä Verkündigung. Maria, rot und blau gewandet, sitzt in einem großen Zimmer an einem runden Tisch, auf dem ein großes Buch liegt; neben dem Tisch ein Korb mit Nähzeug (Gebet und Arbeit). Von links schwebt ein sehr hübsch gestalteter Engel, mit der Lilie in der Rechten, herein und zeigt mit der Linken auf die Taube. Zwei ebenfalls sehr liebliche Engelsköpfe fliegen auf den Wolken zu Maria hin. Das Gemälde ist in warmen Tönen gehalten und ist ein sehr freundliches Bild.

2. Mariä Heimführung. Unter dem Tor eines palastähnlichen Gebäudes steht Zacharias. Heraus tritt Elisabeth in grünem Kleid und gelbem Obergewand, der sie begrüßenden Maria entgegen, die mit ihrem Wanderstabe herannahet. Hinter ihr kommt Joseph mit Stab und Pilgerhut und Rucksack den Pfad empor. Der Hintergrund mit Bergen und Vegetation ist sehr schön gezeichnet. Rechts schließt das Gemälde wieder ab mit dem unvermeidlichen Baumschorren. Die schönste Figur ist die Madonna.

3. Geburt Johannes des Täufers. In einem langgestreckten Zimmer, an dessen einer Wand ein grüner Vorhang angebracht ist, steht auf einer Estrade das Bett der Elisabeth, die eben

von Maria bedient wird, welche ihr in einer Schüssel das Essen bringt. Eine andere Frau hält den fest eingewickelten Johannes über einer Wiege, während eine weitere Frau soeben zur Tür hereinkommt. Links blickt eine dritte Frau neugierig auf den Vater Zacharias, der auf einer Art Balustrade, die als Schreibpult dient, den Namen Johannes auf ein Pergamentblatt schreibt.

Das beste, was sich von Wannennmacher gemalt in Straß findet, sind die beiden Leinwandgemälde auf den Seitenaltären. Auf dem linken Seitenaltar malt er ein Abendmahl. Ein zurückgeschlagener roter Vorhang gewährt den Einblick in einen von einer Ampel erleuchteten Saal. Durch die von der Decke herabhängende Lampe fällt volles, schönes Licht auf Jesus, zu dessen Rechten Johannes, der sein Haupt vor der Brust Jesu auf dem Tisch ruhen läßt, zu seiner Linken Petrus, die übrigen Apostel eng aneinander geschmiegt. Dem Heiland gegenüber sitzt Judas, mit der Rechten seinen Bart, mit der Linken den Beutel haltend. Das Bild hat folgende Unterschrift: Josephus Wannennmacher de Tomerdingen invenit et pinxit a. 1748. Ueber diesem Hauptbild ist oben noch ein kleines Bild gemalt, darstellend Mutter Anna, die Maria belehrt. Das Hauptbild des rechten Seitenaltars ist eine Kreuzabnahme. Leider steht vor dem Altarbild ein Prager Jesuskind, das ich nicht entfernen konnte, um die hinter demselben auf dem Bild wohl befindliche Unterschrift lesen zu können. Ueber dem Hauptbild ist wieder ein kleines Bild angebracht: Antonius von Padua

mit dem Jesuskind, von besonderer Anmut. An den Seitenwänden des Chores befinden sich noch zwei lebensgroße Fresken, die beiden Bischöfe St. Amandus und St. Ulrich darstellend, die aber wohl nicht Wannenmacher zugeschrieben werden können.

Im ganzen ist dieses Werk Wannenmachers in Straß eine ganz respectable Leistung für einen 25jährigen Mann, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß ihm die Deckenfreskomalerei noch große Schwierigkeiten bereitet hat.

II.

Durch die Güte des Herrn Professors Dr. Schröder in Dillingen wurde mir mitgeteilt, daß die *Chronologia Elchingensis* II (1700—1784), Handschrift der Stadtbibliothek von Augsburg Nr. 383 saec XVIII eine Notiz von Wannenmacher enthält. Dieselbe lautet: „1749 hat der Maler mit Namen Wannenmacher angefangen, unsere Kirche zu malen. Er hat sie schon einmal gemalen, weil es ihm aber nicht geraten, so fangt er von neuem an. Auf der anderen Seite malte einer mit Namen Zick, der die Kirche zu Viberach gemalen. Herr Wannenmacher soll tausend fl. per accord für unsere Kirche bekommen haben.“ Der Verfasser der Chronik ist unbekannt, war aber 1765 schon als Student in Elchingen und schöpfe aus den Diarien zweier zeitgenössischer Mönche des Klosters. Aus diesem Chronikeintrag geht hervor, daß Wannenmacher schon vor 1749 in der Klosterkirche Elchingen malte und 1749 gemeinsam mit dem älteren Zick ebendort tätig war. Was diese beiden aber hier gemalt haben, ist durch eine Feuersbrunst im Jahre 1773 zerstört worden. Bei der Wiederherstellung der Klosterkirche wurde deren Ausmalung Januarius Zick übertragen. Wannenmacher hat nur die Sakristei gemalt, wie ich in dieser Zeitschrift 1907, Nr. 12., S. 124 beschrieben habe.

III.

Auch eine Anzahl auf Leinwand gemalter Bilder unseres Meisters kamen mir seither zur Kenntnis. Vier Gemälde befinden sich im Kardinalszimmer des früheren Schlosses, jetzigen Klosters und Mutterhauses zu Untermarktal:

1. S. Franziskus von Assisi übergibt dem Papste Innozenz III. seine Ordensregel. Der Papst empfängt auf seinem Throne aus den Händen des knienenden Heiligen das Buch mit der Regel, während ein zur Seite stehender Kardinal ein anderes Buch hält. Im Hintergrund ist zum Schmuck eine reiche Architektur verwendet. Die Szene ist gut belebt durch Volk und Soldaten, unter denen sich auch ein kleiner Knabe mit seinem Degen bewegt. Ueber der Szene ist der Himmel geöffnet, aus dem das Auge Gottes herniederblickt. Das Bild ist ohne Unterschrift.

2. Ludwig IX. von Frankreich empfängt den Habit des Dritten Ordens. Im Hintergrund wiederum reiche Rokoko-Architektur. Ludwig, dem ein Diener die Krone nachträgt, während ein Soldat das Lilienwappen hält, kniet vor einem Franziskaner, nachdem er seinen reich geschmückten Thron verlassen hat. Aus dem offenen Himmel schwebt der hl. Geist herab, von welchem Strahlen ausgehen auf den knienenden König. Auch diese Szene ist reich belebt durch Geistliche, Chorknaben und Volk. Das Bild ist unterzeichnet: Josephus Wannenmacher Tomertingensis invenit et pinxit 1750. Beide Bilder sind offenbar Gegenstücke, mehr breit als lang und sehr farbereich.

3. Die hl. Elisabeth im Drittordensgewand, mit der Landgräfin-Krone geziert, beschenkt einen dasigenden Bettler mit Geld.

4. Die hl. Klara von Assisi mit Abtissinstab in der Hand betet von einem Flügel des Klosters aus, zu einem vor dem Kloster stehenden Kreuzfiger gewendet, um Hilfe gegen die Sarazenen, welche die Klostermauern stürmen. Auf den Wolken thront eine Monstranz, von der das Kloster wie schützend bestrahlt wird.

Diese beiden letzten Bilder sind kleiner und in den Farben etwas nachgedunkelt. Wahrscheinlich stammen diese Bilder aus einem Franziskanerkloster, vielleicht aus Gmünd. Es sind lauter Franziskanerheilige, die hier dargestellt werden.

IV.

Jahrgang 1907, S. 117 dieser Zeitschrift habe ich von einem Leinwand-

gemälde, die heiligste Dreifaltigkeit darstellend, berichtet, das einst im Pfarrhaus zu Tömerdingen war und jetzt in Privatbesitz (Herr Redakteur Dr. Steinhilber in Stuttgart) sich befindet. Ich habe das sehr schöne Bild eingesehen. Dasselbe ist von einem oberen Altaraufsatz und bezog sich offenbar auf das eigentliche Altargemälde. Es ist nämlich nicht die Dreifaltigkeit, sondern nur Gott Vater (herrliche Figur!) neben der Weltkugel und der hl. Geist dargestellt. Rechts vom Vater steht in den Wolken ein Thronstuhl, auf dem ein Kreuz liegt, die zweite göttliche Person ist also nicht auf dem Bild. Das abwärts zeigende Zepter des Vaters und die vom hl. Geist ausgehenden Strahlen weisen auf ein unteres Bild hin, vielleicht eine Taufe Jesu. Das Bild ist datiert und wurde 1760 gemalt.

Ein anderes Leinwandgemälde von Wannenmacher findet sich in der K. Altertumsammlung zu Stuttgart, es ist eine sehr hübsch und anmutig gemalte heilige Familie, das an einem Ort mit sehr ungünstiger Beleuchtung hängt. Joseph mit dem Stab in der Hand ist besonders schön. Maria mit lieblichem, etwas bekümmertem Antlitz hat eine Hand um Jesus geschlungen, während ihre andere Hand das Gewand zusammenrafft. Es scheint der Moment festgehalten zu sein, wo Jesus nach dem Wiederfinden im Tempel jene bekannte Zwiesprache mit Maria und Joseph hält. Ueber den drei Personen schweben drei Engelsköpfe. Auf der Rückseite des Bildes liest man: Josephus Wannenmacher fecit 1770. Eine am Bild angebrachte Bemerkung sagt, es sei ein Altarblatt aus Gmünd. Nähere Nachrichten fehlen.

V.

Der Kuriosität halber ist auch zu der Beschreibung der Malereien in der Dominikanerkirche zu Rottweil („Archiv“ 1907, S. 105) nachzutragen, was Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 21, S. 115/116 zu berichten weiß. Derselbe nennt Wannenmacher einen Zeitgenossen eines Malers Wannenmann, der in Rottweil in der jetzigen protestantischen Kirche (Dominikanerkirche) ein Deckengemälde gemalt habe, welches die Belagerung der Stadt durch die Franzosen nach

dem dreißigjährigen Krieg vorstelle. Das Gemälde, sagt Nagler, zeichnet sich aus durch kühne Anordnung und eine seltene Kenntnis der Vogelperspektive. „In der Vorhalle des gotischen Turms der Stiftskirche malte er Szenen aus der Leidensgeschichte des Herrn, effektvolle Bilder. Auch im Innern der Kirche sind Freskogemälde von ihm, aber so flüchtig und manieriert, daß man in jedem Pinselstrich eine Bestätigung der schlechten Bezahlung des Künstlers merkt. Die Handfertigkeit Wannenmanns war außerordentlich. An der Mauer des alten Gottesackers ist eine Kreuzschleppung mit ungefähr 30 Figuren, welche er in Einem Tag in Fresko malte. Ebenso schnell malte er den Einzug Christi in Jerusalem an der Außenseite des Unteren Tores zu Rottweil. Um sich für das schlechte Honorar zu rächen, nahm er diesmal nur Leimfarben, führte aber den Efel in Fresko aus, so daß nach kurzer Zeit beim Eintritt des Regenswetters alle anderen Figuren gewaschen wurden. Der jüngeren Generation galt der Efel als Stadtwappen, bis endlich in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts (d. h. des 19.) der Wappenträger abgebrochen wurde. Wannenmann verließ sogleich Rottweil.“ So weit Nagler. Es ist klar, daß er statt Wannenmacher einen Wannenmann in die Kunstgeschichte eingeschleppt hat, der gar nicht existierte. Was er Wannenmann zuschreibt, die Fresken der Dominikanerkirche, gehört unserem Wannenmacher an und Naglers Wannenmann ist aus dem Künstlerlexikon zu streichen.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Prachtstück der Metallurgie¹⁾.

Besprochen von Prof. Dr. Ludwig Baur.

Daß auch in der Metallkunst, soweit sie innerhalb der Kirche Verwendung findet, die Abkehr von der Fabrikware zur Lösung geworden, ließ schon die Abteilung für christliche Kunst auf der Münchener Ausstellung 1908 erkennen. Dort waren von verschiedenen Firmen Erzeugnisse der kirchlichen Uebel- und Edelmetallkunst, Kreuze, Monstranzen, Leuchter, Messküchlein und dergl. ausgestellt, welche unter Anwendung

¹⁾ Zum allgem. vergl. Lürer, Geschichte der Metallkunst I, Stuttgart 1904.

ganz modernen Kunstprinzipien neue Wege versuchten.

Heute können wir unsere Leser auf ein Kreuz hinweisen, das nicht nur von allem bloß Handwerksmäßigen oder Fabrikmäßigen meilenweit entfernt ist, sondern idealen Gehalt und Formschönheit in denkbar schönster Verbindung zeigt: ein Altarkreuz.

In nebenstehender Abbildung geben wir dieses neue, von Meister August in Mottweil angefertigte Kreuz wieder. Es ist aus vergoldeter Bronze hergestellt und hat eine Höhe von 70 Zentimeter. Am Fuße sind vier stilisierte Löwenköpfe angebracht, ein besonderer der romanischen Metallurgie geläufiges Motiv, das aber zugleich einen tieferen Gehalt und Sinn hat, wenn wir uns des Schriftwortes erinnern: „Vicit leo de tribu Juda.“ — Was auf dem Bilde nicht so deutlich hervortritt, ist der fein durchdachte

Uebergang von den Löwen in den eigentlichen Konus mittels des Ornamentes. Dieses bildet einfach eine Fortsetzung der oberen Schwinge. Damit wird einmal die Konusoberfläche wirksam belebt und zugleich die Harmonie des aus dem Quadrat und einbeschriebenen Kreis sich erhebenden Aufbaues gewahrt. — Zugleich ist der Sockel mit mehreren Steinen besetzt: die unteren sind Lapislazuli, die oberen dunkelrote Granaten. Es galt für den Künstler

zunehmend einen gefälligen und zugleich sinnvollen Uebergang von diesem Unterbau zum eigentlichen Kreuz zu finden. Er wählte dafür das Motiv einer stilisierten Blume, die sich nach oben entfaltet, so daß der Kreuzstamm selbst als die Blüthenkrone und das Kreuz als „arbor felix“ daraus hervorsticht. Das konnte natürlich nicht in naturalistisch getreuer Wiedergabe geschehen. Dieser Gedanke

wird vielmehr realisiert durch die Kugel (Knopf), die als Blütenknospe den Stengel (Schaft) aus sich heraustreibt, der sich dann unter

Anwendung eines überaus zarten Lotosmotivs zur Blume auswächst. Diese letztere wird dargestellt durch einen Kreis von Steinkügelchen, Obsidiane (Halbedelsteine), die sich durch ein sehr reiches, mildes und durchschimmerndes Grün auszeichnen. In der Farbe stimmt das selbe mit dem Ton des Goldes vorzüglich und gibt einen zarten Zusammenklang. Dieser wird noch erhöht dadurch, daß die Hypo-



Neues Altarkreuz.

trachelien (die Ringe um den Schaft) unterhalb des Lotosmotivs aus dunkelblauem Email hergestellt sind.

Das Kreuz selbst bildet den Kern der Blüte. Die Endigungen des Kreuzstammes und des Querbalkens sind jeweils durch eine große Granate etwas nachdrücklicher hervorgehoben. — symbolischer Hinweis auf das Leiden Jesu. — inmitten reichster Emaillierung, zu wel-

her die dunkelblau emaillierte Kreuzesinschrift in wirksame Konkurrenz tritt.

Von ganz ausgezeichneter Wirkung sowohl für sich, als im Zusammenklang mit dem Ganzen, ist der Kreuzes-Nimbus, der aus durchsichtigem Rot mit Goldpunkten besteht und die Aufmerksamkeit auf das Zentrum des Kreuzes lenkt.

Der Kreuzifigur selbst ist im Alt silberton gehalten. — der Nimbus des Kreuzifigur ist vergolbet und mit türkisblauer Emaille gefüllt und hebt sich wirksam ab von dem ganz vergoldeten Kreuz. —

Könnten wir diese formal-künstlerischen Qualitäten nur rühmend hervorheben, so verdient der innere Gehalt des Stückes nicht weniger unser uneingeschränktes Lob. Der Adel und die Würde des Gekreuzigten, die Dezenz in Haltung und Stellung, die versöhnende Milde und abgeklärte Erhabenheit könnten nicht besser in diesem Material wiedergegeben werden, als es hier der Fall ist.

Die maßvollen Verhältnisse, die harmonische Abstimmung, der Feile untereinander und zum Ganzen, die trotz aller Abwechslung erreichte wohlthuende Ruhe verdienen alles Lob. — Das Werk, für welches der Preis von 1000 M. nicht zu hoch ist, wurde zur Düsseldorfer Ausstellung zugelassen. Es wird dort, wie wir hoffen, ebenso das Entzücken der Besucher hervorrufen, wie es uns herzliche Freude gemacht hat.

Die Altäre der Stiftskirche in Wiesensteig.

Von Pfarrer Wunder, Mühlhausen.
(Schluß.)

II. Die Altäre aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

¶ Der Brand des Jahres 1648 hatte die ganze Inneneinrichtung zerstört und nur die kahlen Mauern stehen lassen. Trotz der bedrängten Finanzlage machte das Stift sich alsbald an den Wiederaufbau resp. Instandsetzung der halbzerstörten Stiftskirche. Schon im Jahre 1652 wird der neue Dachstuhl aufgesetzt und am 11. Mai des Jahres 1658 konnten aus Anlaß der Spendung des Saframents der Firmung von „Georgius Sigis-

mundus, Episcopus, Heliopolitanus, Suffraganens Constantiensis“ sechs Altäre in der Stiftskirche konsekriert werden¹⁾ und eine Urkunde vom Jahre 1659 meldet: „Nun ist aber nunmehr bereits durch Hilff guter patronen solche Pfarrkirchen mit Altären dergestalten adificiert, daß man den gewöhnlichen Gottesdienst wiederum zelebrieren und verrichten kann, maßen Herr Suffraganens die gemachten Altarstein wirklich konsekriert“. Der Ausdruck „Altarstein“ besagt uns, daß es sich wohl nur um die Altarmenjen mit Notaufsäßen, nicht um eigentliche Altarhochbauten gehandelt hat, denn hiezu fehlten die Mittel, diese wurden erst allmählich im Verlauf der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erstellt. In seiner finanziellen Not wandte sich das Stift an „wohlthätige Patrone“, besonders an die damals noch lebenden letzten Abkömmlinge des alten Helfensteinischen Grafengeschlechts, drei Schwestern resp. deren Ehemänner. Die älteste, Maria Johanna, war vermählt mit Ferdinand Maria, Kurfürst von Bayern; die zweite Isabella Eleonora, vermählt mit dem Grafen von Dettingen, die jüngste mit dem Grafen von Fürstemberg. Und zwar waren die Bitten des Stifts nicht umsonst, wie sich nachher zeigen wird.

Die sechs Altäre, die neu erstellt wurden, waren 1. der Hochaltar, auch Montfortsche Altar genannt, 2. der Bruderschafts- oder Pfarraltar, auch der kurfürstliche genannt, 3. der erbherrschastliche Altar, auch der landgräflliche genannt, 4. der Josephsaltar, 5. der Michaelsaltar, 6. der Barbara-Altar. Das Stift begnügte sich mit sechs Altären, einmal, weil diese Zahl für den Bedarf vollständig ausreichte, dann auch wegen der hohen Kosten und der Geldknappheit, und wohl auch um Platz zu gewinnen, da zwölf Altäre in einer einschiffigen Kirche immerhin viel Platz wegnehmen.

¹⁾ Vom selben Weihbischof wurden in jenen Tagen konsekriert: in der Klosterkirche der Regelschwestern zu Wiesensteig drei Altäre und eine Glöde, für die Stiftskirche zwei Glöden, für Dozburg zwei Altäre, in der Gottesackerkirche ein Altar, in Westerheim zwei, Hohenstadt einer, Trathenstein zwei, Gosbach zwei, Mühlhausen ein Altar.

1. Der Hochaltar. Ueber die Erstellung desselben geben die Akten keinen näheren Aufschluß. Doch wird in einem Schreiben des Dekans und Kapitels an den Fürstbischof Johann Christoph von Augsburg vom 7. November 1687 erwähnt, daß der hochfürstliche Montfortische Altar in dem Chor gänzlich perfektioniert sei. Uebrigens mußte dieser Altar schon im Jahre 1719 einem neuen weichen.

2. Der Bruderschaftsaltar, Pfarraltar oder Churfürstliche Altar, links vom Chorbogen. Auf die Bitte des Stiffts um einen Beitrag zur Erstellung des Bruderschaftsaltars bewilligt Churfürst Ferdinand Maria von Bayern 300 Gulden unterm 13. November 1661. Vorfertigt wurde derselbe von Johann Thomas Purzberg, Bildhauer in Viberach, im Jahre 1662 und zwar um 220 Gulden. 1664 Uberschlag des Andreas Vogel, Flachmalers in Wiesensteig, zur Fassung des Altars um 345, 300 oder 245 Gulden je nach Ausführung. Kam nicht zustande. 1672 Bitte des Stiffts an den bayerischen Churfürsten um einen Beitrag zur Fassung des Altars. Am 9. März 1686 bezeugt Dechant Johann Sutor, daß er von dem „Hochedelgeborenen Herrn Balthasar Engenlohr (?), bayerischer Truchseß und Obervogt der Reichsgrafschaft Wiesensteig“, 300 Gulden zur Fassung des churfürstlichen Altars bekommen habe. Das Stift verpflichtet sich dafür, jährlich 25 heilige Wiesen nach der Intention des Churfürsten zu lesen. 4. August 1686 Angebot des Johannes Zimmermann, Malers in Augsburg, den Frauenaltar um 300 Gulden zu fassen. Eine schöne Zeichnung dieses Altars von Meister Purzberg ist in den Akten des K. Staatsarchives in Stuttgart noch erhalten (Kopie im Besitz des Verfassers). Er zeigt das gewöhnliche Schema der Renaissance- und Barock-Altäre: großes, im Halbkreis geschlossenes Mittelbild, umgeben von zwei gewundenen Säulen, darüber das verkröpfte Gebälk und geschweifte Giebel, zwischen ihnen ein kleinerer Aufbau (Medikula) ebenfalls mit gewundenen Säulen, aber geradem, gebrochenem Giebel. Der Altar zeichnet sich aus durch einfachen, klaren, streng architek-

tonischen Aufbau. Das Ornament zeigt vielfach den in jener Zeit üblichen Knorpelstil. Der Bilderschmuck stimmt beinahe ganz überein mit dem des alten gotischen Pfarraltars (oben Nr. 12). Im Mittelfeld sehen wir die Himmelskönigin, auf einem kleinen Tabernakel stehend, mit Strahlen und den fünfzehn Geheimnissen des Rosenkranzes in kleinen ovalen Medaillons umgeben. Unten, links und rechts vom Tabernakel knien der hl. Dominikus und die hl. Katharina von Siena. Links und rechts von der Retabel bauen sich zwei kräftige Konsolen mit Engelköpfen aus, auf ihnen stehen der hl. Stephanus und Laurentius. Auf den geschweiften Giebeln stehen der hl. Joseph mit dem Jesuskind und der hl. Benediktus. In der Medikula steht S. Cyriak, der Patron der Stiftskirche, auf derselben S. Dorothea, auf den Giebeln der Medikula sitzen Engel mit Leidenswerkzeugen. Der Altar wäre der Nachahmung sehr würdig.

Das Münster zu Ulm¹⁾.

Nova et vetera.

Von Garnisonpfarrer Fr. A. Effinger, Ulm.

Das ehrwürdige Ulmer Münster hat in dem im Spätherbst 1905 erschienenen Werke R. Pfeleiderers, langjährigen Stadtpfarrers dieser Kirche, eine würdige Darstellung gefunden, die sowohl hinsichtlich des Textes als der bildlichen Wiedergabe des Baues und seiner Kunstwerke allen Ansprüchen gerecht wird. Die 48 Tafeln des Werkes sind mustergültige Abbildungen nach Originalaufnahmen, die teilweise mit großen Schwierigkeiten verbunden waren. In der Verwertung der Literatur dürfte dem kundigen Verfasser kaum ein wichtiger Aufsatz oder Artikel einer Zeitschrift entgangen sein.

Bei der Grundsteinlegung des Münsters am 30. Juni 1377 leitete die alten Ulmer vor allem der Gedanke, ihre Pfarrkirche innerhalb der Mauern zu bekommen und zugleich sich von der kirchlichen Oberherrlichkeit des Klosters Reichenau unabhängig zu machen. Die alte Pfarrkirche — die „pfarre über veld“ — stand auf

¹⁾ Das Münster zu Ulm und seine Kunstdenkmäler von Dr. R. Pfeleiderer. Gr. Folio. Stuttgart (R. Wittwer) 1907. Preis 40 M.

dem alten Gottesacker in der Nähe der heutigen Garnisonkirche; sie genügte den Bewohnern der alten, zu großer Macht und Blüte gelangten Reichsstadt weder nach ihrer Lage noch Größe. Inmitten der damaligen Altstadt sollte ein neues Gotteshaus entstehen, das auch äußerlich ein Abbild des hohen Bürgerstums und frommen Christenstums seiner Bewohner werden sollte. Wenn Pfleiderer die etwas einfachen und nüchternen Formen des Baues aus einem „kühnen Protestationsgedanken gegenüber kirchlichen Machtansprüchen“ entspringen läßt, ja in denselben geradezu etwas „prophetisch Protestantisches“ sieht, so hat der Herr Verfasser den alten Ulmern etwas unterschoben, was ihnen sicherlich fremd war. — Die alten Ulmer von 1377 als protestantische Propheten! Der Gedanke ist mindestens höchst originell, um nicht zu sagen erheiternd! — Die einfachen Formen, das Fehlen eines Querschiffes usw. erklären sich ganz ungezwungen aus der Tatsache, daß die alten Ulmer keine bischöfliche Kathedrale, sondern eine Pfarrkirche bauten. Auch vollzog sich die Gründung und der Bau des Münsters in völliger Eintracht mit der kirchlichen Oberbehörde und dem Kloster Reichenau. Daß gar noch der Geist Arnolds von Brescia am Ulmer Münster spürbar sein soll, vermögen wir schlechterdings nicht zu finden. Mit solchen „Philosophumena“ und Geisterzitationen sollte man doch die Kunstgeschichte nicht bereichern!

Aus der Baugeschichte des Münsters sei die interessante Tatsache angeführt, daß die Architektenfamilie Parler von Gmünd in mehreren Gliedern schon in der allerersten Zeit am Münsterbau beteiligt war.

Was man früher bloß vermutete, ist durch den Fund eines Denksteins im Frühjahr 1898 zu zweifelsohner Gewißheit geworden. Der Stein zeigt ein großes Kreuz, daneben zwei Steinmehrkammer und darunter den gebrochenen Winkelhaken, das aus dem Prager Dom bekannte Meisterzeichen der Familie Parler aus Gmünd (Parler von hajulus, Unterwerkmeister). Die drei Baumeister aus diesem Geschlechte sind: Heinrich der Vater, und seine zwei Söhne Michel und Heinrich der Jüngere, der

„Behan“ (Böhme). Ihre Tätigkeit erstreckte sich von 1377—1391.

Am Montag nach St. Veit (17. Juni) 1392 wird Ulrich von Ensfingen vom Rat auf fünf Jahre als Kirchenmeister angestellt. Zwischenhinein ist er aber auch in Mailand, Straßburg und Eßlingen (Frauenkirche) tätig. Unter ihm wurde die Hallenanlage verlassen und die basilikale Anlage mit Ueberhöhung des Mittelschiffs in den Plan aufgenommen. Die Gründe waren allem nach statischer Natur. Auch die Anlage des Westturms dürfte Ulrich zuzuweisen sein, wie der analog ausgeführte Bau der Eßlinger Frauenkirche beweist. Unter Ulrichs Leitung wurden die Skulpturen der Portale von der alten Pfarrkirche in die neuen Kirchenportale übertragen. Das Südwestportal am Münster bietet uns das reich ausgestattete Hauptportal der alten Pfarrkirche vor den Toren mit seiner erdrückenden Fülle bildlicher Darstellungen. Als Ulrichs Werk dürfen wir endlich noch anfügen die Bessererkapelle, deren Chor ein wahres Kabinetstück der gotischen Baukunst genannt werden muß. Im Jahre 1405 weihte der Bischof von Konstanz das Münster ein und es konnte im vorderen Teil des Schiffes bereits Gottesdienst gehalten werden. Im Februar 1419 starb Ulrich von Ensfingen in Straßburg; sein Nachfolger war sein Schwiegersohn, Hans Kun, auf diesen folgte dessen Sohn Kaspar Kun. Die Kirchenmeister Matthäus Ensfinger und Moriz Ensfinger in den Jahren 1450—1474 waren Sohn und Enkel Ulrichs von Ensfingen. Es war somit die oberste Leitung des Baues fast ein Jahrhundert lang in den Händen einer Familie. Dabei waren die Glieder der Familie Ensfinger in einer Reihe süddeutscher Städte an Kirchenbauten tätig, so an der Georgenkirche in Nördlingen, an der Liebfrauenkirche in München.

Unter Hans Kun wurde der Hauptturm um ein gut Stück weitergeführt; unter Kaspar Kuns Leitung erfolgte die Vollendung der Reithart-Kapelle im Anschluß an das nördliche Seitenschiff.

Unter den Meistern Matthäus und Moriz Ensfinger erfolgte die Einwölbung des Münsters. Begonnen wurde mit dem Chor im Jahre 1449, dann folgte die

Einwölbung des Nordschiffs, ob auch das Südschiff damals gewölbt wurde, ist nicht sicher. Die Wölbung des Mittelschiffs ist das Werk des Moritz Eufinger, der diese schwierige Aufgabe 1471 beendigte; von ihm stammen auch die viel getadelten, in doppelter Reihe übereinander gestellten Kapitelle im Hochschiff, die der Meister jedoch als Stützen gegen das Ausbiegen der Wände nach innen brauchte. Auch die Erhöhung der Triumphbogenwand ist noch mit dem Namen Moritz Eufinger verknüpft.

(Schluß folgt.)

Literatur.

Die Kunst Albrecht Dürers von Heinrich Wölfflin. 2. verm. Aufl. mit 144 Abbildungen. München (Bruckmann) 1908. — VIII u. 379 S. — Preis 12 Mk.

Die letzten großen Arbeiten über Dürer sind schon vor geraumer Zeit erschienen: Thausing's 1876 erstmals erschienenen Werk hatte 1884 eine Neuauflage erlebt. Ephrussi publizierte sein Buch Albrecht Dürer et ses dessins im Jahre 1887. Springer beabsichtigte eine große und zusammenfassende Darstellung, wovon er aber nur noch den ersten Teil im Jahre 1892 besorgen konnte. Nun hat seither die Forschung nicht geruht. Die Detailarbeit hat an den verschiedensten Punkten ergebnisreich eingesetzt und machte Dürers Lebensgang und Arbeiten in diesem klarer und deutlicher. Dazu kam dann die Publikation der sämtlichen Handschriftzeichnungen Dürers durch Lippmann, welche der Dürerforschung neue Impulse gab. So darf man es freudig begrüßen, daß ein Kenner wie H. Wölfflin sich entschloß, uns eine zusammenfassende Darstellung der Lebensarbeit Dürers zu schreiben; allerdings, wie er in liebenswürdiger Bescheidenheit bemerkt, will er sein Buch nicht als „den Dürer“ betrachtet wissen, sondern nur als „auch einen Dürer“.

Trifft man sonst seit den Tagen der Romantiker allgemein das Streben, Dürer als den deutschesten der deutschen Künstler darzustellen, so geht Wölfflin andere Wege. Er sagt gerade umgekehrt: „Wenn irgend einer sehnsüchtig über die Grenzen des Landes hinaussah, nach einer fremden großen Schönheit, so ist es Dürer gewesen. Durch ihn ist die große Unsicherheit in die deutsche Kunst gekommen, der Bruch mit der Tradition, die Orientierung nach italienischen Mustern. Es war nicht Zufall, daß Dürer nach Italien ging. Er ging, weil er dort fand, was er brauchte. Er hat schließlich die Ausgleichung gefunden zwischen Eigenem und Fremdem; aber wie viel Kraft ist dabei verloren gegangen.“ (S.V.)

Der Verfasser führt nun diese Gedanken durch in der Behandlung folgender Themat: Lebensgeschichte, Grundlagen und Anfänge, Apokalypse, die große Passion, Marienleben, frühe Stiche,

frühe Bilder, Italien und die großen Gemälde, neuer graphischer Stil, kleinere Passionen, Meisterstiche, Arbeiten für Kaiser Max, Niederländische Reise und letzte Werke dazu noch: Allgemeines zur Stilbestimmung und das Problem der Schönheit. Die Darstellung ist knapp, präzis und hebt glücklich das Wesentliche heraus. In der Erklärung des Einzelnen wird man dem Verfasser dagegen nicht in allweg zustimmen können. Was aber besondere Anerkennung verdient und zugleich den eigentlichen Charakter des Buches ausmacht, das ist der Versuch, das bloß Materielle aus der Darstellung möglichst herauszunehmen und einem eigenen Anhang zuzuweisen. Dadurch wird die Darstellung selbst gefälliger, zusammenhängender und leichter. Das Werk verdient Empfehlung.

Tübingen. Ludwig Baur.

Hans Memling. Des Meisters Gemälde in 197 Abb. Herausgegeben von Karl Voll. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Bd. 14. Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt) 1909. Gebd. 7 Mk.

Wer von den ausgezeichneten, dem Kunstgelehrten geradezu unentbehrlichen „Klassikern der Kunst“ noch keinen Band besitzt, dem möchte ich raten, sich wenigstens den jüngst erschienenen „Memling“ beizulegen. Er wird ihm gewiß eine Quelle reicher Erkenntnis und nie versiegenden Genusses werden. Wenn es wahr ist, daß jede Kunst uns ein Spiegelbild ihrer Zeit bietet, so tritt uns aus diesen Werken des Meisters Hans ein Zeitalter entgegen, das dem unrigen an innerer, seelischer Kultur vielleicht ebenso weit voraus war, als wir an technischen Fortschritten und Errungenschaften dem 16. Jahrhundert über sind. Freilich, Memling war auch unter den Meistern seiner Zeit der zarteste, poesievollste, ja, dieses Element des Poetischen, Liebenswürdigen ist nach R. Volls gefaltvoller Einführung geradezu das allerpersönlichste Moment in Memlings künstlerischer Physiognomie. Darin sind dem Meister auch besonders die Gestalten heiliger Frauen und Jungfrauen so unvergleichlich gut gelungen, und dem Ideale „Unserer lieben Frau“, wie es dem Mittelalter vorschwebte, hat keiner so reinen, holdseligen Ausdrucks zu verleihen gewußt, als Memling. So ist der vorliegende Band der „Klassiker“ nicht nur ein Buch zu hochinteressantem Studium für jeden Freund zumal der christlichen Kunst, sondern auch so recht ein Buch, vor dessen Blättern man sitzen und träumen mag. Es sei aufs angelegentlichste empfohlen.

Dillshausen bei Buchloe. Daurich.

Annoncen.

Lourdesgrottenbau.

Bereits 51 Anlagen errichtet. Zeichnungen und Kostenanschlag bereitwilligst, Alois Hueber, Wallerstein, Bayern.

APR 29 1986



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 9.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-Handlung Alt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50. 1909.

Paramentik-Fragen.

Ein Vortrag von Stadtpfarrverw. Alb. Pfeiffer in Balingen.

Sich mit Paramentik zu befassen, gehört zu den ältesten Traditionen des Rottenburger Diözesankunstvereins. Es war in den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts, als sich drei begeisterte Kunstfreunde, Dr. Florian Rieß, damaliger Redakteur des „Deutschen Volksblatts“ und des „Katholischen Sonntagsblatts“, Pfarrer Laib und Pfarrer Dr. Schwarz, zusammaten, um die kirchliche Paramentik wieder in neue Bahnen zu lenken. Es mögen damals trostlose Verhältnisse bestanden haben. Die lebendige Tradition des Barock, Rokoko und Klassizismus war unterbrochen oder hatte sich im Sande verlaufen. Geschmacklosigkeit, Nüchternheit, eiserne Kälte und Unkultur hatte sich in die Paramentik eingedrängt; es herrschte ein kaum mehr zu unterbietender Tiefstand, von dem sich manche der älteren Geistlichen wohl noch einen Begriff machen können.

Unter dem Einfluß der Romantiker und der Reichenspergerschen Ideen wurden diesen Männern die Kunstschöpfungen des Mittelalters, also der romanischen und gotischen Periode, Vorbild und unübertroffene Vorlage. Die Regeln und Bildungsgeetze der mittelalterlichen Kunst sollten auf Neubildungen von kirchlichen Gewandstücken angewandt werden, nach dem Muster mittelalterlicher Paramentenstücke sollte Neues gebildet werden, aus ihnen sollte sich eine Schule selbständigen Schaffens entwickeln.

Ausgestattet mit einem geschärften Blick für die tatsächlichen Bedürfnisse der Gegenwart und den einzuschlagenden Weg gründeten diese Männer 1857 den „Kirchenschmuck“, ein Archiv für weibliche Handarbeit. Nach den Ansichten der Gründer sollte dieses Organ die Paramentikkunst neu beleben und befruchten. Das ist ihnen auch in reichem Maße gelungen durch eine Fülle von neuen Vorlagen und Entwürfen, wie durch die belehrenden Aufsätze, die in einer langen Serie von Bänden des „Kirchenschmuck“ erschienen sind. Dieses Organ hat der Paramentik in Tat und Wahrheit neue Wege gewiesen, sie neu belebt und durchgeistigt. Heute noch zehren wir von dem künstlerischen Kapital, das von den leitenden Männern des „Kirchenschmuck“ aufgespeichert worden ist.

Seit diese Männer, die einen unvergänglichen Ehrenplatz in der Erinnerung des Diözesankunstvereins verdienen, mit ihren Bestrebungen hervorgetreten sind, ist ein halbes Säkulum dahingegangen.

Wie damals, so ergeht auch heute wieder der Ruf nach einer Verjüngung und Neubelebung der kirchlichen Paramentikkunst.

In einem beherzigenswerten Artikel „Vom „kirchlichen“ Stilelend“¹⁾ legt Johannes Mumbauer den Finger auf den bedauerlichen Tiefstand der kirchlichen Paramentik: Er konstatiert an der Mehrzahl der heute gebräuchlichen liturgischen Gewänder eine „merkwürdig unfeine, unharmonische, roh schreiende Wirkung, die

¹⁾ Hochland II (1904, 05), Augustheft, 542—548.

sich kein gebildeter, Schönheitsbedürftiger Mensch bei seinen täglichen Gebrauchsgegenständen und in seiner privaten Umgebung gefallen lassen würde". Es scheint ihm fast, „als ob man in grellen Effekten der Farbe und der Zeichnung ein Charakteristikum der „Kirchlichkeit“ erblicke — und das in einer Zeit, wo gerade auf dem Gebiete der profanen Handarbeiten ein so außerlesen künstlerischer Geschmack immer mehr sich geltend macht". So kommt er dazu, die Paramentik das Stiefkind des heutigen Kunstgewerbes zu nennen, eine betrübende Erscheinung angesichts der großen Bedeutung, die den liturgischen Gewändern zukommt.

„Arg vernachlässigt," so urteilt der bekannte Bildhauer und Kunstschriftsteller Alexander Heilmeyer in München ¹⁾, „ist bekanntlich die kirchliche Paramentik. Was davon in neuerer Zeit in Gebrauch ist, erhebt sich größtenteils nicht über Fabrikarbeit. Die mit schreiend bunten Anilinfarben gefärbten und mit konventionellen Ornamenten bestickten Gewänder sind weit entfernt von der geschmackvollen Einheit, die sich in früheren Jahrhunderten von der Architektur bis auf die Kirchenggeräte und -Gewänder erstreckte." Die belgische Kunstzeitschrift „Bulletin des Métiers d'art" 8 (1909) p. 156 ²⁾ konstatiert einen Niedergang der religiösen Kunst, ohne daß man sich die Mühe gäbe, die zur Gesundung nötigen Heilmittel zu suchen und anzuwenden. Auf dem letztjährigen Katholikentage in Düsseldorf 1908 warf Prof. Meyers von Luxemburg den deutschen Katholiken zu große Selbstzufriedenheit im religiösen Kunstschaffen vor und will sie zu einem „mea culpa" veranlassen. Angesichts der Düsseldorfer christlichen Kunstausstellung 1907 redet Prof. Schmidt-Aachen von einer Not der kirchlichen Kunst. Es sei, als ob vielfach das Leben aus der heutigen kirchlichen Kunst gewichen wäre. Der Geist habe sich verflüchtigt, das Schema sei geblieben. Ein mühseliges Nachahmen alter Verfahren, ein strenges Kopieren der überlieferten Formen mache sich breit.

Man rühme die stilgerechte Echtheit, die wissenschaftlich genaue, streng historische Ausführung. Als ob das ein Ersatz wäre für warmes Empfinden, für frisches, eigenartiges Schaffen. Keine Prophetengabe gehöre dazu, um den Zusammenbruch dieses Systems vorherzusagen ³⁾.

Am weitesten geht Frau Helene Stummel von Revelaer in der Beurteilung eines guten Teiles des heutigen Paramantik-Betriebes. In Aufsätzen ⁴⁾, in einer eigenen Schrift (Die Paramentik vom Standpunkte des Geschmacks und Kunstsinnes. Revelaer, Thum 1905, Preis M. 1.50) und in Wandervorträgen innerhalb und außerhalb des Deutschen Reiches predigt sie die Notlage der Paramentenkunst: als Stiefkind der Zeit vernachlässigt, von der Kunst gering angesehen, in bedauernswerter Verfassung daniederliegend ⁵⁾. Ein Vergleich der kirchlichen Gewandstücke eines Paramentengeschäfts mit profanen modernen Handarbeiten falle sehr zu Ungunsten der ersteren aus: dort feinste Farbe, Geschmack, Zeichnung, hier verleugnen sich einmütig Farbensinn wie Geschmack; die Farben seien geradezu beleidigend und häßlich für die Kirche ⁶⁾. Die Verfasserin steht nicht an, die heutige Methode des Paramentenschaffens einer berechtigten Beurteilung zu überantworten.

Diese herben Urteile eignet sich P. Lukas Knackfuß aus dem Dominikanerorden an, indem er u. a. im Hinblick auf die Paramentik von einer klaffenden Wunde unseres Kunstgewerbes redet ⁷⁾.

Es ist heute nicht unsere Aufgabe, die Berechtigung oder Nichtberechtigung der angeführten Klagen zu untersuchen, den Gründen nachzuspüren, die zu diesen desolaten Verhältnissen geführt haben. Wie immer bei solchen summarischen Anklagen wird manche Uebertreibung unterlaufen sein; sie werden aber auch ein gutes Korn Wahrheit enthalten. Aus dem weiten Gebiete der Paramentenkunst sollen

¹⁾ „Kölnische Volkszeitung" Nr. 783 v. 10. IX. 1907 u. Nr. 836 vom 27. IX. 1907.

²⁾ Pastor bonus, 1904/05, S. 1 u. 2.

³⁾ H. Stummel, Die Paramentik vom Standpunkt des Geschmacks, p. 17.

⁴⁾ l. c. p. 21.

⁵⁾ „Kölnische Volkszeitung" Nr. 867 v. 19. X. 1905.

¹⁾ Die kirchliche Kunst auf der Ausstellung München 1908. „Die christl. Kunst" 5 (1909), 200.

²⁾ Zitiert im Pionier I (1909), 49.

vielmehr drei praktische Fragen zur Sprache kommen: das Material, die Farbe und die Verzierung der Paramente.

I. Das Material¹⁾.

Die Wahl der verschiedenen Stoffe, ob Seide, Linnen, Wollstoffe, Baumwollzeuge, ist nicht für jedes Paramentenstück dem Be- lieben oder der Willkür anheimgegeben. Kir- chliche Verordnungen sehen für bestimmte Paramente Seide oder Linnen zur Ver- wendung vor.

Linnen ist vorgeschrieben für Albe, Humerale, Korporalien, Purifikatorien, Pallien und Altartücher. Cingulum, Chorrock, Kommuniontuch und Handtücher stellt man am zweckmäßigsten auch aus Leinwand her. Wo Linnen vorgeschrieben ist, darf nur reine, ungemischte Leinwand verwendet werden; das sogenannte Halb- leinen, ein mit Baumwolle durchsetztes Ge- webe, entspricht nicht den Anforderungen²⁾.

Die Verwendung von Seide ist an- geordnet für die Kasula und das Kelch- velum. Am passendsten werden Stola und Manipel, Levitengewänder und Plu- vialie, ebenso Bursa und Schultervelum ebenfalls aus Seide hergestellt. Wenn möglich, sollen nur reinseidene Stoffe zur Verwendung kommen; halbseidene Stoffe entsprechen nur dann den Anforderungen, wenn die seidene Kette den nichtseidenen Einschluß völlig verdeckt³⁾. Reinseidene Stoffe, wenngleich teuer, verdienen den Vorzug wegen der Echtheit und längeren Haltbarkeit. Wollstoffe sind als Material für die Kasel durch verschiedene neuere Entscheidungen der Ritenkongregation⁴⁾ verboten und nicht mehr zulässig.

Wespultdecken, Kanzeltücher, Fahnen, Wandbehänge, Altarschutzdecken, Taber- nakelvorhänge können aus beliebigen würdigen Stoffen gefertigt werden; der gute Geschmack und praktische Erwägungen müssen hier die Stoffauswahl treffen.

¹⁾ Alles Wissenswerte und Erforderliche bei J. Braun S. J., Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente, Freiburg 1904; p. 2—12, 28 ff., 59 ff.

²⁾ Bezüglich der Probe auf reines Linnen s. Braun, S. 9. Die Entscheidungen der Riten- kongregation bei Braun, p. 3 u. 4.

³⁾ Entscheidung der Ritenkongregation vom Jahre 1882, bei Braun, l. c. S. 3; Die Seiden- probe ebendort, S. 3.

⁴⁾ l. c. p. 4.

Bei der Wahl eines Stoffes soll oberster Grundsatz sein: für das Haus des Herrn und den Dienst des Allerhöchsten taugt nur das beste, soli- deste Material. Für die heiligste und erhabenste Handlung, die es auf Erden gibt, für das tremendum my- sterium, das heilige Messopfer, geziemt es sich, daß dem tiefen Ernst und der inneren Wahrhaftigkeit, womit der Priester am Altare stehen muß, auch die Kult- kleidung entsprechend sei. Dazu eignen sich aber nicht jene bekannten flitterigen Stoffe, die mehr scheinen wollen als sie sind, die ein falsches Pathos vortäuschen. Und wenn auf diese schlechten, unsoliden Stoffe prunkende, glänzende Ornamente um viel Geld gesetzt werden, so ist das ein häßlicher, unehrlicher Dualismus. Diese flitterigen, der Gediegenheit und innerlichen Wahrhaftigkeit entbehrenden Gewandstücke werden heute noch leider in großen Mengen halb und ganz fertig aus Frankreich importiert und von fliegenden Händlern in die abgelegensten Bergdörf- lein getragen und zum Kaufe feilgeboten. An sich schon zu teuer wegen des ge- ringen, wenig haltbaren Stoffes und der überladenen prunkenden Ornamente werden diese Messgewänder durch die hohen Zollsätze und den Zwischenhandel noch mehr verteuert und vom kaufenden Publikum überzahlt. Wie schon der selige Prälat Dr. Schwarz vor fünfzig Jahren eindringlich vor dem Ankauf dieser unsoliden und gleichnerischen fran- zösischen Marktware gewarnt, möchte ich auch heute noch diese Warnung wieder- holen. Sie ist heute so gut und notwendig am Platze wie damals. Diese französische Exportware drückt die Preise der soliden deutschen Webereien und ist zum guten Teil schuld am heutigen Paramentenelend.

Bei uns werden heutzutage wahrhaft ge- diegene, solide Stoffe zu kirchlichen Zwecken hergestellt. Krefeld hat den Ruhm, die schönsten Seiden- und Samtstoffe im deutschen Reich zu erzeugen¹⁾. Unter den älteren Firmen seien J. J. Casetto genannt, unter den jüngeren Theodor Goges, Dionysiusstraße 24²⁾. Wir

¹⁾ Textile Kunst und Industrie II (1909) I. Heft.

²⁾ Diese Firma hat eine kleine interessante Broschüre mit Illustrationen über ihre Erzeug-

wiederholen, was Bischof Paul Wilhelm v. Keppler, damaliger Redakteur des „Archivs“, im Jahre 1895 über diese Stoffe schreibt: „Was diese Stoffe über jeden Vergleich mit den gewöhnlich verwendeten, vor allem mit den Unorer Fabrikaten, hoch erhebt, ist die außerordentliche Gediegenheit und Solidität, welche denselben die Lebensdauer der mittelalterlichen Gewebe gewährleistet und welche die höhere Preislage mehr als ausgleicht. Auf Grund dessen können wir den elenden Seidenfabrikaten der Gegenwart, deren Lebensdauer nicht einmal Jahrzehnte, ja kein Jahrzehnt umspannt, den Krieg erklären und den Abschied geben. Wir bitten inständig, daß doch fernerhin für Festgewänder, Pluviale und ganze Kapellen keine anderen Stoffe mehr verwendet werden mögen als diese. Selbst für Altargewänder diese an sich etwas teureren Stoffe zu verwenden, ist durchaus nicht gegen das Prinzip der Sparsamkeit, denn dieselben halten mindestens zehnmal so lang als die gewöhnlichen“¹⁾. In denselben Bahnen wirkt die Firma Hubert Götz, ebenfalls in Krefeld, Luisenstraße 15; über die Fabrikate dieser Firma urteilt Professor Dr. Scholz an der Königlichen Webeschule in Krefeld, daß sie in der Lage seien, Jahrhunderte zu überdauern und fernerer Geschlechtern Beweise zu geben von der gediegenen Herstellungsweise solcher Stücke in der Jetztzeit. Die Stoffe dieser beiden letztgenannten Firmen sind das Solideste, was überhaupt auf diesem Gebiete möglich ist: das beste, zuverlässigste Material ist dazu verwendet, dazu kommt eine solide Webart mit kräftiger Bindung; so ist erklärlich, daß diesen Geweben eine äußerste Dauerhaftigkeit eigen ist. Zu Paramenten verarbeitet, legen sie sich in weiche gute Falten und ergeben durch die Schönheit der Muster und die zarte Farbgebung eine feierliche, majestätische Wirkung.

Solche Stoffe verwende man in erster Linie für Sonn- und Festtagsparamente. Und wenn die Mittel spärlich bemessen

nisse veröffentlicht: „Neue Paramentenstoffe und Stäbe“. Die Stoffe dieser Firma sind besprochen in dieser Zeitschrift 13 (1895), S. 60.

²⁾ l. c.

sind, kann man auf jegliche Stickerei verzichten. Die Stoffe, zumal die Samtbrotatelle, wirken schon durch ihren matten Glanz und ihre Musterung überaus reich und zart und lassen bereitwillig und restlos alle aufgesetzten Ornamentstücke vermischen. (Fortsetzung folgt.)

Ueber blutende Madonnenbilder.

(Nachträge zu Gageurs „Maria vom Blute“.)

Von Dr. A. Clavell, Betten.

Im „Archiv für christliche Kunst“ 1905, S. 28—30, hat Herr Dompräbendar Gageur in Rottenburg über das merkwürdige italienische Gnadenbild Maria vom Blute in Re (Diözese Novara in Piemont)¹⁾ und dessen Nachbildungen in Klattan in Böhmen, Dillingen in Bayern²⁾, Offenburg in Baden, Ochsenhausen, Vergatreute und vor allem Rohrhalden, dem untergegangenen Paulinerkloster bei Rottenburg, eine dankenswerthe kurze Studie veröffentlicht; diese sollte zu weiteren Nachforschungen über dieses „ikonographisch und legendarisch interessante Marienbild“ anregen.

Zu den bisher bekannten drei schwäbischen Bildern, auf denen Blutstropfen von der Stirne der Muttergottes auf das in ihrem Schoße sitzende Kind herabriesen und die bekannte Inschrift zu lesen ist:

„In gremio matris
sedet sapientia patris“,

hat sich seitdem aus Schwaben ein weiteres gefunden, ein altes, bemaltes, aber viel kleineres Kupferplättchen (Wallfahrtsbild?), gestochen von dem Augsburger Kupferstecher Störklin aus dem 18. Jahrhundert, im Besitz von Herrn Amtsrichter Dr. Beck in Ravensburg³⁾. Mir sind zwei weitere Darstellungen auf Ölgemälden kürzlich bekannt geworden, das eine befindet sich im Pfarrhause in Ummendorf, das andere im Besitz von Herrn Maler Ott in Schingen a. D. Besonders Interesse verdient wohl die Ummendorfer

¹⁾ Vgl. das Wallfahrtsbüchlein Il santuario di Re in Val. Vigizzo, Parma 1898 (Wunder vom Jahre 1494).

²⁾ Vgl. Das Gnadenbild . . . in Dillingen. Auer, Donaumörth 1898.

³⁾ S. „Diözesanarchiv von Schwaben“, 23 (1905), S. 96.

Kopie, ein Tafelbild auf Holz gemalt, während das im Ehinger Privatbesitz befindliche auf Leinwand gemalt ist. Wie die Madonna von Re nach Ummendorf kam, ließ sich nicht eruieren. Es ist wohl ein Erbstück aus dem reichen Nachlaß des seligen Prälaten Dr. Engelbert Hofele, der neben manchem Kunstwerk viel Curiosa gesammelt hat; in seiner Beschreibung des Ummendorfer Monumentalkreuzbergs und Pfarrschlosses, der Pfarrkirche und Umgebung ist es indes nicht erwähnt. Das Gemälde der Holztafel ist 60 cm lang, 37 cm breit; dazu kommt auf allen vier Seiten eine Randeinfassung von je 5 cm Breite mit einfachen Ornamenten. Hofeles Nachfolger, Pfarrer August Wiest, der jetzt die Sommerresidenz der Ochsenhauser Prälaten innehat, deren Leibeigene auf Hof Eichen seine Vorfahren bis zur Aufhebung des Klosters waren, hat das Bild durch Maler Walz renovieren und mit einem Blechfranz einfassen lassen. In der Altersbestimmung schwankte das Urteil mehrerer zu Rate gezogener Sachverständiger zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert. Heute schmückt das getreue Abbild der Madonna vom Blute in Re das Gartenportal in dem imposanten Vestibül des „Pfarrschlosses“ mit seinen massigen, weitgeprengten, gotischen Gewölbebogen und grüßt, in neuem Glanze prangend, jeden in die Hallen Eintretenden. Größere Maße weist das Madonnenbild in Ehingen auf, das Herr Ott als vielverehrtes Wunderbild aus Vorfahrenhänden übernommen hat und pietätvoll aufbewahrt. Beide stimmen in der Ausführung vollständig mit dem Hohelaudener Bild der blutenden Madonna überein, nur daß die blutende Madonna in Ummendorf besser erhalten ist als die in Ehingen befindliche. Desgleichen tragen sie auch die Initialen auf dem Mantel der Madonna: links V[irgo]V[irginu]M, Maria, A[v]eA[v]ePa[radius]; rechts V[oluptatis]. A[v]e, H[onor] V[irginitatis]. J[esu] M[ater] V[irgo] A[v]e¹⁾, sowie

¹⁾ Das ist nämlich die Deutung, die der unbekannte Verfasser des „Marianischen Gnadenbrunnenquell in der Königl. Stadt Klattau in Böhmeib . . . Bericht vom blutschwizenden Wunderbild“ Prag um oder nach 1712, den Anfangsbuchstaben gibt (Das Wunder am Klattauer Bild soll sich 1685 wiederholt haben.)

die Unterschrift: Ritrato De La Imagine Miracolosa Madonna de Re in Valle di Vigezzo.

Was uns hier noch mehr als die Verbreitung der blutschwizenden Wunderbilder von Re und ihres eigenartigen Kultes auch in unserer Diözese interessiert, ist der Gegenstand der Bildlegende selbst und deren Stellung in den ikonographischen Legendendichtungen des Mittelalters. In gewissen wunderlüchtigen Zeiten waren Wunder an verehrungswürdigen Heiligenbildern fast noch mehr geschätzt als Wunder, durch sie gewirkt an Zufluchtsuchenden, und hatten sich in der Unmasse mittelalterlicher Sagen zu einem besonderen Zweige, der Bildlegende, ausgewachsen. Hierin treffen, wie in manch anderen Seiten religiöser Betätigung, antikes Heidentum und Christentum auffällig nahe zusammen. Für das klassische Altertum haben Philologen, Kunst- und Religionshistoriker den oft verworrenen Zusammenhang zwischen Kunst und Legende allmählich festgestellt. Weniger ist das gewaltige Material in den literarischen und künstlerischen Ueberlieferungen des Christentums erschöpfend bis jetzt behandelt worden. Erst Ernst von Dobschütz, Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende in Gebhardts und Harnacks Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, Neue Folge, III. Band 1899, hat für einen kleinen Teil der Wunderbilder auf weitentlegenen Pfaden der Kunst-, Kultur- und Literaturgeschichte das Problem in Angriff genommen und meisterhaft gelöst. Aus dem reichen Schatz abendländischer wie orientalischer Legenden, der vergleichenden Religionsgeschichte und literarischer Quellen über Wunderbilderlegenden fällt auch einiges Licht auf unser geheimnisvolles Bild¹⁾, auf das Werden und Wachsen seines Typus. Wohl sind Analogien nicht immer Beweise für Entlehnung; kunsthistorische und legendäre Parallelen nicht immer identisch mit kausalen Zusammenhängen. Doch sind sie oft Wegweiser auf dem dunklen Weg der Forschung nach Ursprung, Entwicklung und Umbildung

¹⁾ Dobschütz erwähnt diese Gruppe blutender Bilder nirgends.

von Legenden, die meistens jeden historischen Kerns entbehren. Nur als Dokumente zeitgeschichtlichen, religiösen Empfindens können sie heute gelten, ihre Wurzeln liegen in nie völlig ausgestorbenen Anschauungen römischen oder germanischen Paganismus, in einem heute allgemein zugestandenen Kompromiß zwischen Heidentum und Christentum¹⁾. So finden sich auch in den verschiedenen, nach Ort, Zeit und Kulturstufe wechselnden Legenden von blutenden Bildern gemeinsame Züge, die sich zurückführen lassen auf einen Typus, der in heidnischen wie in christlichen Vorstellungskreisen sich als mächtiger, Legenden schaffender Faktor erweist.

Es ist der völkerypsychologische Typus der Besetzung oder Belebung, Empsychose und Ensomatose lebloser Kunstprodukte, ein Hauptmotiv der erbaulichen Erzählungen des Mittelalters, sowie die Bedeutung des Blutes als Sinnbild des Lebens und der Seele im Glauben und Aberglauben der gesamten Menschheit (3. Moj. 17, 14; 5. Moj. 12, 23).²⁾ Was auf eigenen und fremden Arbeitsgebieten gelegentlich an zerstreuten Notizen zur Aufhellung unseres Legendentypus gesucht und gefunden wurde, wird an anderem Ort derzeit publiziert werden. Hier weisen wir nur allge mein auf die mancherlei Legenden aus Orient wie Okzident hin, die von Statuen und Gemälden zu berichten wissen, welche Tränen, Schweiß oder Blut vergießen wie belebte Wesen³⁾. Zahlreich sind die Wallfahrtsorte auf weiter Welt, an denen solche wundertätige Bilder verehrt werden. Aus Hegidius Müllers „Heiliges Deutschland“ oder dem „Marianischen Festkalender“ ließen sich Tugende und Überdugende zusammenstellen, und nicht weniger bildet der Gegenstand einen be-

liebten Stoff mittelalterlicher Erzählliteratur. Doch tragen sie alle fast ein gemeinsames Gepräge, selbst in den kleineren Umständen, und weisen so auf den einen Typus hin. Vornehmlich sind es Kreuzfixbilder, die nach der Legende und Wallfahrts Geschichte bluten; indes zahlreich auch Muttergottesbilder, die auf tätliche Mißhandlung also reagieren. Endlich fand auf zerstreuten Wegen unser Legendemotiv seine Anwendung auch auf Heiligenbilder, namentlich in der oströmischen, byzantinischen Kirche; so geht die Sage von einem Bild des hl. Theodoros und einer Georgiossäule. Es erstreckt sich ferner auf Hostien und Medaillen, ja sogar auf Völkern, die nach einer gotteslästerlichen Drohung mit dem Doldh das in der Schweiz lang verehrte Blut angestromt haben sollen. Der gelehrte Verfasser der Legendens Studien, Heinrich Günter, hat bei seinem sonst so reichen Material gerade diesen weit verbreiteten, Legenden schaffenden Zug von den blutenden Bildern sich leider ganz entgehen lassen. Von den Marienbildern sollen hier außer den Heensern Madonnenbildern nur die drei Bilder genannt und beschrieben werden, die noch heute teils für die praktische Devotion, teils für die heimatlliche Orts- und Kunstgeschichte von besonderer Bedeutung sind.

(Fortsetzung folgt.)

Joseph Wannenmacher, Maler.

Nachträge und Beurteilung.

Von R. Weser, Kaplan in Gmünd.

(Vgl. „Archiv f. christl. Kunst“ 1907, Nr. 7—12.)

(Fortsetzung.)

VI.

Wie über die Jugendtätigkeit Wannenmachers, so haben wir auch über seine letzten Lebensschicksale einen wichtigen Nachtrag zu machen. Wie ich in unserm „Archiv“ 1907, S. 78 ff. berichtet habe, war Wannenmacher in Gmünd die Ausmalung der Franziskanerkirche übertragen worden. Herr Barrverweiser Th. Selig hat mir unterdessen Auszüge aus dem von ihm in Saulgau gefundenen Gmünder Franziskanerprotokoll übersandt, die unsern Maler und seine Tätigkeit betreffen. Unter dem Guarbian Florian Geiger (1750—56) kam Wannenmacher am 30. Mai 1752

¹⁾ Ueber heidnische Kunstvorstellungen im altchristlichen Bilderkreis, s. Kraus, Nealenzyklopadie der christlichen Altertümer II, S. 462 f.; Piper, Mythologie der christlichen Kunst 1847.

²⁾ Der Berliner Theologieprofessor Hermann Strad hat mit Angabe massenhafter Literatur ein Büchlein darüber geschrieben: „Das Blut im Glauben und Aberglauben der Menschheit“, 5. Aufl., München 1900. Indes geht Strad auf den Blutaberglauben in seiner Einwirkung auf die Kunst leider nicht näher ein.

³⁾ Vgl. auch Birlingers Sammlung von Sagen, Legenden, Volksaberglauben aus Schwaben I, 1874, S. 59, 64, 79, 431 ff.

nach Gmünd und malte die Kirche in drei Monaten aus und erhielt dafür außer dem Lebensunterhalt 300 Gulden, eine sehr bescheidene Summe. Der Guardian Elzearius Cyberger (1768—71) berief Wannenmacher wieder nach Gmünd. Dieser kam am 4. September 1769 und malte gratis die Antoniuskapelle, die man am 10. Juli 1769 zu bauen angefangen hatte. Wannenmacher und sein Geselle hatten die Kost im Konvent, der auch für sämtliche Unkosten für Farben, Reisen zc. zc. aufkam. Diese Antoniuskapelle ist jetzt als Schulsaal eingebaut und die Fresken sind längst verschwunden. Die Annahme dieser Gratisleistung Wannenmachers seitens des Klosters sollte diesem letzteren schwere Sorgen bereiten. Wannenmacher entlehnte nämlich 1770 von dem Konvent 300 Gulden und blieb ein schlimmer Zinszähler. Der Guardian Erhard Fleischmann (1774—77) schreibt: Wannenmacher... male administrata oeconomia ingens subiit debitorum onus; Wannenmacher war ein schlechter Haushalter und lebte in großen und drückenden Schulden. Fleischmann mahnte ihn öfters zur Zinszahlung und ließ ihn durch den Klostervogt zu Tömerdingen mahnen, aber ohne Erfolg. Er wandte sich dann an den Abt von Elchingen selbst, dessen Verwalter ihm mitteilte, ob man Wannenmacher pfänden solle oder ob der Konvent noch bis zum Herbst warten wolle. Auf letzteres ging der Konvent ein und erhielt im Dezember 1774 statt 48 Gulden wenigstens 45 Gulden Zins. In den folgenden Jahren zahlte Wannenmacher wieder keinen Zins aus dem entlehnten Kapital, das für einen Jahrtag gestiftet war, und 1780, am 17. Februar, sandte Guardian Hilarius Lechner (1777—80) ihm die letzte Mahnung, die wieder nichts fruchtete. Im April 1780 wandte er sich an den Abt von Elchingen und verklagte Wannenmacher. Ueber den Erfolg dieser Maßnahmen wird im Protokoll nichts mehr berichtet. Der Konvent hatte noch den Vorschlag gemacht, Wannenmacher möge ihnen für die 300 Gulden Bilder malen. Aber auch dazu kam Wannenmacher nicht mehr. Am 6. Dezember 1780 starb er. Durch die Notizen des Franziskanerprotokolls wird es etwas klarer,

warum P. Gautinger, wie im „Archiv“ 1907 S. 69 berichtet, von dem „unglücklichen“ Wannenmacher spricht.

VII.

Werfen wir nun einen Blick auf das gesamte Schaffen unseres Meisters, wie es uns bisher in den einzelnen Werken entgegengetreten ist, so ist vor allem seinem Talent in der Konzeption alle Anerkennung auszusprechen. Es sind nicht immer leichte Aufgaben, die dem Meister zugemutet werden. Erinnern wir uns nur an die Darstellung der vier ersten allgemeinen Konzilien im Bibliotheksaale zu St. Gallen. Allerdings hat Dr. Fäb über dieses Werk Wannenmachers sich nicht ganz günstig ausgesprochen. Er tadelt an ihm, daß er nur ein dürftiges Zeremonienbild entworfen habe, dessen Verdeutlichung Inschriften zu übernehmen gehabt haben. Es fehle ihm „an historischer Vertiefung in den Gegenstand trotz der Fülle der vorhandenen Quellen und Hilfsmittel, die dem Künstler zur Verfügung stehen mußten“. Selten tauche eine Figur auf, deren Name ohne Deutelei zu sichern wäre; eine annähernd erschöpfende Behandlung seines Gegenstandes, die künstlerische Erfassung der Hauptmomente des Inhalts habe er nur einmal mit erträglichem Glück versucht im Konzil zu Chalcedon, allein eine symbolische Figur mußte hier zu Hilfe genommen werden. Die Anachronismen im Kostüm und Beiwerk überhaupt entschuldigt und erklärt die Zeit, in der Wannenmacher arbeitet. (Die Baugeschichte der Stiftsbibliothek zu St. Gallen, Zürich 1900, S. 18, 19.)

Indessen wird in der allerdings kurzen Einzelbeschreibung der Bilder, die Dr. Fäb gibt (S. 17 u. 18), doch zu einem guten Teil der Vorwurf des Mangels an Individualisierung der handelnden Personen seitens des Künstlers schon widerlegt. Ob die Quellen und Hilfsmittel dem Künstler so reichlich zu Gebote standen über diesen ihm jedenfalls vorgeschriebenen Stoff — das ist eben erst noch die Frage. Zudem leiden die Bilder sehr an einer späteren sogenannten Restauration, die es höchst wahrscheinlich verschuldet, daß dieselben so sehr nachgedunkelt sind, wie wir sie sehen, was ihren Gesamteindruck be-

deutend stört. Auch Fähr macht a. a. O., S. 20, darauf aufmerksam. Wo kein Restaurator den Charakter seiner Bilder verderben hat, kommt auch sein Talent in der Komposition zu entschiedener und sehr ansprechender Geltung. Um von historischen Bildern zu reden, sei nur aufmerksam gemacht auf das große Fresko in der Dominikanerkirche zu Rottweil: Erstürmung Rottweils durch Marschall Guebriant.

Doch ist immerhin zuzugeben, daß das Kompositionstalent Wannenmachers sich freier und reicher in religiösen Stoffen zeigt, als im historischen Vorwurf. Wir haben des öftern im bisherigen darauf hingewiesen, wie Wannenmacher diesen und jenen Stoff, z. B. „Mariä Verkündigung“, an mehreren Orten zu wiederholen veranlaßt war, und wie er denselben Stoff immer wieder in eigenartiger Weise aufzufassen und darzustellen bestrebt ist. Diese Erfahrung kann man schon bei seinen Handzeichnungen im Stuttgarter Kupferstichkabinett machen; besonders interessant aber sind in dieser Hinsicht die Werke Wannenmachers in der Franziskanerkirche zu Gmünd (die Verherrlichung der Musik und des hl. Franziskus) und in der St. Leonhardskapelle ebenda.

Besonders zu bewundern an Wannenmacher ist seine tiefe Kenntnis der Symbolik, wie wir das besonders in Ave Maria bei Deggingen und in der Dominikanerkirche zu Rottweil sehen. Wir haben wahrhaftig manchmal Mühe, dieser Symbolik, die jedoch früheren Zeiten geläufig war, nachzugehen und sie zu deuten. Dabei sind die Symbole, die Wannenmacher anwendet, keineswegs gezwungen oder weit hergeholt, wie manche Arbeiten anderer Maler des 18. Jahrhunderts in dieser Hinsicht, z. B. diejenigen Anwanders in der Gmünder Augustinerkirche.

Nach diesen Erwägungen müssen wir Wannenmacher entschieden ein glückliches Kompositionstalent und eine frische und reiche Konzeptionsgabe vindizieren. Wir glauben, dieselbe würde noch viel reicher hervortreten, wenn sein großes Werk in der Kathedrale zu St. Gallen nicht verschwunden wäre, wo im großen Raum der Phantasie und Gestaltungsgabe Wannenmachers ein weites Feld geboten war.

(Fortsetzung folgt.)

Die Altäre der Stiftskirche in Wiesensteig.

Von Pfarrer Wunder, Wühlhausen.

(Schluß.)

3. Der Erbherrschastliche Altar. Unterm 23. Januar 1658 verwilligt Maria Johanna, verwittbte Pfalzgräfin zu Rhein, Herzogin in Bayern, geborene Gräfin zu Helfenstein, 60 Gulden zu dem gräflich Helfensteinischen Begräbnisaltar (Epitaphium). Diese 60 Gulden wurden abgeliefert von Butschweiler (?) den 7. August 1674 (wenn es sich hier nicht, was wohl wahrscheinlicher ist, um eine zweite Gabe handelt). 2. März 1668 verwilligt Isabella Eleonora zu Maingen, Wittib, 60 Gulden für das Epitaphium.

Frobin Ferdinand, Graf zu Fürstenberg, verpflichtet sich, zur Fassung des Altars den zweiten Teil zu leisten am 24. November 1687. Im Jahre 1709 stellt Franz von Fürstenberg einen Beitrag zur Fassung des Altars in Aussicht und entschuldigt sich mit der „gegenwärtigen Geldklemme“. Stiftsdekan Joh. Sutor äußert sich über den Altar, „daß er gewiß sowohl der Kunst als magnifice halber dem churfürstlichen weit überlegen ist“. Der Altar stammt von einem Bildhauer in Dillingen (Name unbekannt). Maler Antonius Weber von Kaufbeuren verlangt 500 Gulden! für Fassung des Dreikönigsaltars. Der Aufsatz dieses Altars ist ebenfalls noch vorhanden. Kopie im Besitze des Verfassers. Er zeigt doppelte Ausführung. Die linke Seite zeigt noch gerade kannelierte Säulen, die rechte gewundene. Der Bildhauer bemerkt: „Diese (die rechte) Seite ist beliebter als die andere an den Säulen und Postamenten.“ Man sieht hier die Veränderung des Geschmacks. Im übrigen zeigt dieser Altar die ganz gleiche Anlage wie der vorige, nur neigt das Ornament schon entschiedener zum Barock hin. An der Retable unmittelbar über der Mensa waren die Wappen der Stifter und Stifterinnen angebracht. Das Mittelbild zeigt die Anbetung der hl. 3 Könige, rechts und links davon St. Petrus und Paulus auf Konsolen. Auf den geschweiften Giebeln stehen die Apostelfiguren Johannes und Jakobus. In der Aedikula St. Georg, auf derselben

St. Helena zwischen Engelchen, welche Palmen und Lorbeerkränze in den Händen halten. Der Altar wäre der Nachahmung ebenfalls durchaus wert.

4. St. Josephs-Altar, im Jahre 1685 aufgestellt von Michael Maucher, Bildhauer in Gmünd, um 50 Gulden. Dieser war damals auch berühmt als Eisenbeinschnitzer (cfr. „Staatsanzeiger f. Württ.“ 1907, Nr. 282, Beilage). 1689 bekommt Jerg Michel Tag, Fassmaler in Augsburg, 120 Gulden.

5. St. Michaels-Altar, 1685 ganz auf Kosten des Johann Michael Bulling, Kanonikus in Wiesensteig, erstellt, ebenfalls von Johann Michael Maucher aus Schwäb. Gmünd, derselbe bekommt 107 Gulden. Dieser Altar sei „ganz gewesen wie der Josephs-Altar“, wurde bemalt im Jahre 1698 von Hans Kaspar Urbaum, Stadtmaler in Gmünd, um 40 Gulden. Dieser Kanonikus Bulling scheint nicht nur ein freigebiger, kunstsinniger, sondern auch ein sehr vermöglicher Herr gewesen zu sein. Denn 1698 stiftete er „Unserer Lieben Frauen nach Dozburg“ 6 silberne Leuchter; diese haben gewogen 45 Mark, 1 Lot und $2\frac{1}{2}$ Quintlein Silber, also ca. $22\frac{1}{2}$ Pfund Silber, haben gekostet zusammen 828 Gulden 20 Kreuzer, wurden gefertigt von Michael Hurter, Goldschmied in Augsburg.

6. St. Barbara-Altar, auf Kosten des gewissen Kanonikus Michael Georg Haufsch. Die Kosten betrugen 149 Gulden. Genannt wird ein Meister Kaspar Desele.

III. Der Hochaltar vom Jahre 1719.

Da im Jahre 1719 das alte gotische Chorgewölbe wegen Baufälligkeit abgetragen werden mußte, mußte auch der ca. 1687 erbaute Hochaltar weichen und einem neuen Platz machen. Es heißt nämlich in einem Kontrakt, abgeschlossen zwischen Stifztsdekan Huber und Bildhauer Melchior Paulus aus Ellwangen vom 3. März 1719:

„Nachdem von erfahrenen Bau- oder Werkmeistern der ausführliche Bericht eingeholt worden, auch der Augenschein ein solches mit sich gebracht, daß der Chor und das Gewölbe in der Stifztkirche allhier nicht nur ruinös und baufällig, sondern in höchster Gefahr des völligen Einstalles oder Zersaufung stehe, einfolgsamb solchen zu bauen nicht Consilii, sondern Necessitatis erzemet worden, also hat man mit dem edlen und

kunstreichen Herrn Melchior Paulus, Bürger und Bildhauer in Ellwangen, darumben folgenden Akkord getroffen:“ Es folgen nun zunächst die Stukkturarbeiten im Chor, die uns hier nicht näher berühren, dann heißt es weiter: „2tens: Die Bildhauerstuck im Choraltar sollen sein: obenher ein Auszug (gemeint ist die große Concha oder Muschel am Chorgewölbe oberhalb des Hochaltars), in dessen Mitte Gott Vater mit Gewölft und Engelsköpf, wie auch fliegende Kindlein, unter Gott Vater der hl. Geist und dessen Strahlen, weiters zwei kniende Engel nach einer Proportion, ferners die hl. 5 Wunden, in deren Mitte das hochwürdige Herz Jesu, nach oben zwei Urna oder Krüge mit ihrem Zierat, nicht weniger die Zieraten im oberen Auszug samt allen Tragsteinen und Kapitellen, leztlichen zwei als das Monfortische und das Stifzswappen — 3tens der Choraltar von Stukktur nach dem Grundriß alles durchaus schönfarbig marmelirt, benanntlich vier ganze und zwei halbrunde Säulen, sambt Postamenten und Hauptgesims. — 4tens dem Tabernakel, 5tens all Uebrigess ohne Klag, Tadel und Mangel, mit der gebührenden Gewerkschaft herstellen. Dagegen vorgedachter Herr Melchior Paulus für die drei spezificierten Hauptwerke, so ohne Entgelt des Stifzts mit allen Zugehörden gefertigt werden sollen, 1030 fl. und seiner Hausfrauen Ein Spezies-Dukat Trinkgeld versprochen worden, gegen die ausführliche Versicherung, daß die gesammte Arbeit kunstmäßig, dauerhaft und zur völligen Contentio des Stifzts solle verfertigt werden. Zur größeren Bekräftigung all dessen haben sich beide kontrahierende Teile eigenhändig unterschrieben de dato et anno et supra

Servilian	Isidor	Huber	Melchior	Paulus
			Bildhauer	
Siegel!			Siegel!	

Hochfürstl. Konstanzißer Rat
und Bistums-Kommissar.“

Johann David Saller, Goldschmied in Augsburg (Verfertiger der Mühlhauser Monstranz), berechnet 4. September 1719 79 Gulden 14 Kreuzer für gelieferte vergoldete Kupferplatten, geschlagenes Gold und Silber. Michael Hayd, Goldschläger in Augsburg, bekommt 88 Gulden 24 Kreuzer für 4 Buch Silber, 4 Lot gemahlenes Silber und 32 Buch Gold. Die Marmorierer, Meister Christian Mayr und Meister Kaspar Buochmiller bekommen 523 Gulden für Marmorierarbeiten. Die Maler- und vergoldungsarbeiten liefert Hans Jerg Straub, Schreiner in Wiesensteig, der Vater des berühmten Hofbildhauers Johs. Straub in München (1704—1780). Zu der Ausführung wie oben beschrieben, steht heute noch dominierend vorn im Chor dieser mächtige Hochaltar mit seinen

gewaltigen Säulen und Gebälk, bewundernswert, solid und unverwundlich ist an diesem Altar besonders der Stuckmarmor. Der ganze Aufbau und auch die Ornamentik dieses Altars zeigen so viele Ähnlichkeit mit dem Hochaltar in der Schönenbergkirche bei Ellwangen, daß man nunmehr mit Bestimmtheit Melchior Paulus auch als Meister dieses Altars bezeichnen kann.

IV. Die sechs Altäre aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Als in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Schiff der Kirche im klassizistischen Stil umgewandelt wurde, entfernte man auch die oben geschilderten Barockaltäre, die zum Teil nicht einmal ein Jahrhundert dort gestanden hatten, und stellte fünf neue auf, nämlich den Marien-, Dreikönige-, Josephs-, Michaels- und Barbara-Altar, wie sie jetzt noch zu sehen sind. Sie zeigen mit ihrem Säulenhochbau noch nicht reinen klassizistischen Stil, sondern noch manche Anklänge an Barock und Rokoko; dagegen sehen wir den reinen, unverfälschten Klassizismus am beinahe ganz vergoldeten Kreuzaltärchen mit einem überlebensgroßen schönen Kreuzifixus von Johs. Straub. Urkundliches Material habe ich leider bisher über diese sechs Altäre nicht gefunden. Bekannt ist, daß ein Altarbild, den Tod des hl. Joseph darstellend, von Winkler in München ist (1780). Die tüchtigen Statuen dieser Altäre sind von Johs. Straub und Joseph Streiter in Schwaz. Die überaus schöne Muttergottesstatue auf dem Marienaltar stammt von Dörsburg, stand dort schon im Jahre 1389 als Gnadenbild in Verehrung und wurde im Jahre 1805 hieher transferiert. — Zu bemerken wäre noch, daß sich in der Sakristei ein liebliches Barockaltärchen befindet in der Naturfarbe des Eichenholzes.

Das Münster zu Ulm.

Nova et vetera.

Von Garnisonpfarrer Fr. X. Effinger, Ulm.
(Schluß.)

Mit dem Jahre 1474 setzt die Tätigkeit des Meisters Matthäus Böblinger ein, der bisher an der Ellwanger Frauenkirche tätig war. Er führte den Turm um

95 Vertikfuß höher bis über den Kranz des Vierecks (240 Fuß hoch), wo die Worte stehen: „Da hat aufgehert zu buowen an dem Duorn zuo Ulm Mathe Böblinger.“ Von diesem Meister stammen auf dem großen Originalriß des Turmes das Rüstgedach und der Helm mit der Madonnenstatue auf der Spitze als Krönung. Unter ihm zeigten sich aber auch schon bedenkliche Schäden und Brüche am Turme, die den Rat veranlaßten, dem Böblinger die Stelle im Jahre 1493 zu kündigen. Sein Nachfolger war Burkhard Engelberg, Baumeister von St. Ulrich und Afra in Augsburg. Seine erste Aufgabe war, den Turm zu stützen durch Unterfahung oder Ausfüllung der hintersten Arkadenbögen gegen Süden und Norden mit Mauern (1494). Die Wirkung dieser notwendigen Maßnahme war freilich sehr unerfreulich, da die Seitenschiffe zwei ganz unmauerte und fast abgeschlossene Vorhallen erhielten. Sein zweites Werk war die Teilung der beiden Seitenschiffe, um den zu großen Seitenschub des Gewölbes zu vermindern. Das bisher dreischiffige Münster ist nunmehr fünfschiffig geworden, und diese Veränderung, die in den Jahren 1502—1507 vor sich ging, muß als eine außerordentlich glückliche bezeichnet werden. Die zierlichen Nebengewölbe der Nebenschiffe mit den sehr schlanken Rundsäulen bilden eine Hauptzierde des Münsters und bilden einen reizvollen Gegensatz zu der „starren Majestät des Mittelschiffes“.

Engelberg starb 1512 in Augsburg und sein Nachfolger wurde 1518 Bernhard Winkler von Rosenheim, der die Reihe der alten Münsterbaumeister schließt. Unter ihm stand der Bau stille. Schon im Jahre 1519 beschließt der Rat: „die Frauenspüler sollen in Ansehung der schweren Gänge den Bau mindern“; zwei Jahre später, 1521, lautet ein Beschluß, man solle den Bau „oben beschließen“, und 1529: „die Frauenspüler sollen den Pfarrturm mit wenigsten Kosten, so es geschehen kann, vor Schaden und Wetter bewahren lassen“.

So stand das Münster im Äußeren unvollendet, ohne Fialen und Strebebögen, nach einem großartigen Baubetrieb von 1½ Jahrhunderten bis in die Mitte des

19. Jahrhunderts. Am 19. und 20. Juni 1530 wurde das Innere der Kirche von einem vandalischen Bildersturm heimgesucht, dem 50 Altäre mit zahlreichen Kunstwerken zum Opfer fielen, die beiden Orgeln wurden mit Pferdegepann demoliert, die Holzteile den Armen als Brennholz zugewiesen.

Im zweiten Teil des Textes gibt Pfleiderer zu den einzelnen Tafeln mit Abbildungen fachkundige Erläuterungen, aus denen Nachstehendes hervorgehoben sei. Die Kanzel, ein Steinbau auf felsartig sich ausbreitender Säule, stammt aus dem Jahre 1499. Der Schalldeckel aus Lindenholz, eine der herrlichsten Schnitzarbeiten des Mittelalters von Jörg Syrlin 1510, enthält oben eine Miniaturkanzel als Symbol für den göttlichen Prediger, den Heiligen Geist.

Auch das Weihwasserbecken an einer Säule im südöstlichen Langhaus dürfte von dem jüngeren Syrlin stammen. Das herrliche Sakramentshäuschen, ein Seitenstück zu Adam Krafft's Meisterwerk in Nürnberg, wurde wohl gleichzeitig mit der Einwölbung des Hauptschiffs (ca. 1470) fertiggestellt. Wer der „Meister von Wingarten“, der in den Akten einmal mit dem Kunstwerk in Verbindung gebracht wird, gewesen sei, ist bis jetzt nicht bekannt geworden.

Der berühmte Dreißig beim Eingang in den Chor ist ein Werk des älteren Syrlin vom Jahre 1468, ebenso wie das herrliche Chorgestühl, das der Künstler in den Jahren 1469—1474 um das Gesamthonorar von 1188 Goldgulden herstellte. Es ist dieses Werk eine „Welt für sich, voll Schönheit und Geist, die nicht auszugründen und auszuschöpfen ist“. In drei Bilderreihen übereinander sehen wir unten Sibyllen und heidnische Weise, in den Dorjalen Männer und Frauen des Alten Testaments, in den Siebelsfeldern oben heilige Männer und Frauen des Neuen Testaments. Was Michelangelo in der Sixtina in Farben dargestellt, das hat der ältere Syrlin in seinem Chorgestühl in großzügiger Auffassung zu künstlerischer Darstellung gebracht: Es tritt uns der große Gedanke entgegen, wie das Heil von den Heiden geahnt, dem Alten Testament verheißen, der Kirche des Neuen Testaments geoffenbart und verliehen ist.

Es ist in der Tat eine Enzyklopädie der göttlichen Offenbarung. Glücklicherweise sind die Bildwerke des Chorgestühls im Bildersturm nur wenig beschädigt worden. Was sonst an religiöser Malerei und Skulptur vorhanden ist, wurde beim Bildersturm dadurch gerettet, daß einzelne Familien ihre Stiftungen in Sicherheit brachten und später dem Münster überließen, so der Hochaltar und die Altäre in der Neithart-Kapelle.

Das jüngste Gericht über dem Chorbogen ist nicht bloß das größte Freskobild (145 Quadratmeter Flächeninhalt), welches das Mittelalter uns hinterließ, sondern auch eine der großartigsten Darstellungen des Gegenstandes überhaupt. Rechts unter dem Bilde ist die Jahreszahl 1471 deutlich zu lesen. Das Bild wurde im Reformationsjubiläum 1817 überflücht und im Jahre 1880 wieder aufgedeckt. Bei der Wiederherstellung sind indessen die Farben viel zu matt ausgefallen. Der Meister des Bildes ist nicht bekannt. — Außerst wertvolle Schätze birgt endlich noch der Chor in seinen gemalten Fenstern, die hinsichtlich ihrer Farbenpracht den Höhepunkt mittelalterlicher Glasmalerei darstellen. Als Meister der zwei Prachtfenster wird Hans Wild genannt. Herstellungszeit 1480.

Eine Geschichte der Restauration und Vollandung des Münsters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wollte der Verfasser in diesem Werke nicht geben, sondern begnügt sich mit kurzer Anführung der in Betracht kommenden Personen und Daten. Bezüglich der auf Böblingers Riß vorgesehenen Madonnenstatue wird bemerkt: „Von der Krönung mit einer Madonnenstatue ist für ein evangelisches Gotteshaus niemals auch nur einen Augenblick die Rede gewesen.“ — Aber man betet protestantischerseits doch auch noch: „Geboren aus Maria der Jungfrau.“ Zum Schlusse sei der Wunsch ausgedrückt, daß das tüchtige Werk Pfleiderers in den Bibliotheken recht zahlreicher Kunstfreunde, namentlich auch von Landkapiteln, einen Platz finden möge. Das Ulmer Münster ist vielfach nicht so bekannt und gewürdigt wie seine Konkurrenten in Köln, Straßburg, Freiburg usw. Und doch sagt der Prager Kunsthistoriker Joseph Neuwirth

nicht zuviel, wenn er bemerkt: „So weit die deutsche Zunge klingt, bleibt das Ulmer Münster ein herrliches Denkmal deutschen Bürgertums. Sein Stolz und seine Macht, sein edlen Zwecken dienstbar gemachter Reichtum und ein nie verloren gehender Zug ins Große verbinden sich hier zur Erreichung des Größten.“

Zum Weingartener Kirchenschatz im XI. Jahrhundert.

Mitgeteilt von Prof. Dr. L. Baur.

Weingarten erhielt im Jahre 1094 von Welf und seiner Gemahlin Juditha folgendes in seinen Kirchenschatz (vgl. Württembergisches Urkundenbuch IV, Anhang S. VIII f.):

1. unum majus scrinium cum reliquiis sanctorum
2. aliud minus
3. alia duo preciosissima scrinia in auro et artificio
4. Tria plenaria cum uno textu evangelii
5. Tria altaria
6. et quattuor calices deauratos
7. et duos aureos (scil. calices)
8. duas tabulas deauratas
9. et duas cruces preciosissimas in auro et lapidibus
10. tres minores cruces cum duobus adhuc minoribus
11. et tria argentea candelabra quam preciosa ac ponderosa
12. duas pallas cum aurifrigio, tertiam sine aurifrigio
13. novem dorsalia cum decimo quam maximo in longitudine
14. tres casulas quam preciosas optimo aurifrigio et alias duas
15. quinque cappas aurifrigio artificiose ornatas et aliam
16. tres dalmaticos cum aurifrigis et
17. duo subtilia
18. unum phanonom auro et lapidibus compositum cum alio magno ornatu.

Literatur.

Freiburger Münsterblätter. Herausgegeben vom Münsterbauverein. IV. Jahrgang. Freiburg (Herder) 1908.

Wir haben bereits früher auf die Publikation des Freiburger Münstervereins empfehlend hingewiesen. Der neue Jahrgang der Freiburger Münsterblätter bringt wieder reichliches Urkundenmaterial, das Prof. B. Albert beigezeichnet hat, sowie mehrere instructive Abhandlungen: über die Umbauten der Bierung (von R. Schuster), über die alten Baurisse des Turmes (von Stehlin), Chronographisches (von R. Schuster). Prof. Geiger widmet dem St. Annenfenster eine ergiebige und instructive Abhandlung, zu welcher der Verlag, der überhaupt auf eine würdige und vornehme Ausstattung bedacht war, eine farbige

Reproduktion beigegeben hat. — Eine Arbeit von Flamm gibt Aufschluß über die alten Maße an der Vorhalle.

Wir empfehlen die Münsterbaublätter zur Anschaffung für besser situierte Kapitalsbibliotheken. Tübingen. Ludwig Baur.

Architektonische Formenlehre. II. Teil. Die Wand und ihre Durchbrechungen. Von Prof. Schubert v. Solderen. Zürich (Drell Füßli) (VIII und 200 S.). Preis 3 M. 50 Pf.

Wir haben in dieser Zeitschrift den ersten Teil dieser neuen architektonischen Formenlehre zur Kenntnis unserer Leser gebracht und konnten ihm eine präzise Fassung, Klarheit, Verständlichkeit und pädagogischen Takt nachrühmen. — Wir dürfen dieselben empfehlenden Worte auch diesem II. Teil auf den Weg mitgeben. — Es wird darin die Wand und die Arten ihrer Durchbrechungen behandelt, Türen und Fenster, dazu die Ueberdeckungen der Räume (flache Decken und Gewölbe) und die Formen der Stützen, die eine eingehende Darstellung erfahren. Endlich schließen sich noch die Palastfassaden an.

Ich glaube den Hauptwert des Büchleins darin erblicken zu sollen, daß es, ohne spezielle und detaillierte architektonische Sachkenntnisse vorzusetzen, allgemein verständlich in die wichtigsten Formgebungen und Prinzipien der Architektur einführt. Zahlreiche Illustrationen dienen als Erläuterung. Wir können die architektonische Formenlehre von Schubert-Solderen zum Selbststudium recht warm empfehlen.

Tübingen. Prof. Dr. L. Baur.

Christliche Symbole aus alter und neuer Zeit nebst kurzer Erklärung für Priester und kirchliche Künstler von Dr. Andreas Schmid. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 200 Bildern. Freiburg (Herder) 1909. — VIII und 112 S. Preis 2 M.

Das Büchlein bietet eine recht praktische, auf 15 Gruppen verteilte Auswahl aus dem reichen Formenschatz der kirchlichen Symbolik. Es werden ihm dafür Künstler, aber auch die Geistlichen, namentlich solche, welche mit nur bescheidenen Mitteln ihre Kirchen ausschmücken können, dankbar sein. Man wird nicht sagen können, daß alle diese gebotenen Symbole gleichwertig seien. Manche, namentlich spätere, sind recht gesucht — fast möchte man sagen gekünstelt. — Die Illustrationen dürften im allgemeinen besser sein. Die Erklärung, welche den einzelnen Symbolen beigegeben wird, ist zweckentsprechend.

Tübingen. Prof. Dr. L. Baur.

Annoncen.

Lourdesgrottenbau.

Bereits 51 Anlagen errichtet. Zeichnungen und Kostenanschlag bereitwilligst. Alois Hueber, Wallerstein, Bayern.

APR 29 1986

LEVEL
ONE

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 10.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne
Vestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-Handlung 1909.
Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

Die Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf 1909.

Von Prof. Dr. L. Baur, Tübingen.

Das letzte Jahrzehnt hat uns wohl kaum eine Ausstellung gebracht, die an instruktiver Bedeutung die Düsseldorfer Ausstellung für christliche Kunst von 1909 übertreffen würde. Keine jedenfalls ist interessanter gewesen, als sie. Es war das ganze Gebiet christlichen Kunstschaffens in allen seinen Verzweigungen, wenn auch nicht gleichmäßig, so doch tatsächlich vertreten. Ferner lud die Verbindung von christlicher Kunst mit einer besonderen Abtheilung profaner Kunstwerke zum Vergleiche ein. Und um es gleich zu sagen: dieser Vergleich fiel keineswegs zuungunsten der christlichen Kunst aus: die letztere ist der profanen Kunst technisch ebenbürtig; inhaltlich und nach ihrer Bedeutung für das Leben übertrifft sie dieselbe um ein ganz Bedeutendes. Ja, ich stehe nicht an zu sagen, daß wir in der Fülle wie in der Qualität der christlichen Kunst-Abtheilung die frohe Gewähr sichtbar vor uns haben, daß die christliche Kunst — allzulange als Aischenbrödel behandelt, von allzuvielen geringgeschätzt und beiseite geschoben — lebt, sich mehrt und wieder eine Macht und ein Kulturfaktor in unserem öffentlichen Leben zu werden beginnt, mit dem man rechnen darf und muß. Auch wenn wir das Interesse, das gerade dieser Abtheilung von den Besuchern der Ausstellung nach unseren mehrtägigen Beobachtungen zugewendet wurde, in Anschlag bringen, so weist es uns erfreulicherweise in dieselbe Richtung:

das Volk nimmt Anteil an der christlichen Kunst und es wird — so glauben wir hoffen zu dürfen — die Zeit nicht mehr ferne sein, da die ausübenden Künstler mit christlichen Darstellungstoffen gerade so oder noch besser auf ihre Rechnung kommen werden, wie die zum Teil verjudete und vom Bestellergeschmack eines materialistischen Barbaismus beherrschte Profankunst. Dann wird auch die Zeit anbrechen, wo das Gottes- und Königskind, die Gesamtkunst, wieder aus den dumpfigen Niederungen herauskommt, um im Hause Gottes und im Königspalaste starker reiner Sittlichkeit ihren vollen Glanz wieder zu entfalten und ihre ganze veredelnde Macht auf die Gemüther auszuüben.

Es ist keineswegs zufällig, daß das Interesse der Ausstellungsbesucher sich der Abtheilung für christliche Kunst in so hervorragendem Maße zuwendet. Es muß zunächst gesagt werden, daß die Profan-Abtheilung der Düsseldorfer Kunstausstellung trotz einzelner hervorragender Stücke im ganzen genommen nicht sehr bedeutend ist. Die Historienmalerei großen Stils fehlt ganz. — Der eigentliche Grund aber liegt unserer Meinung nach doch tiefer. Es ist unserer Zeit eine größere Sehnsucht nach einer tieferen, dem oberflächlichen Materialismus entgegengesetzten Lebensauffassung und Lebenswertung eigen. Dieser gesteigerten Sehnsucht nach einer klar fundierten Lebenskunst entspricht ein gesteigertes Interesse für diejenige Kunst, die Lebensprobleme behandelt, nach der Kunst, die vom Leben redet, Leben schafft, Lebenswege weist, Lebensmut verbürgt:

das aber ist die religiöse Kunst. Hier vernehmen wir jene geheimnisvollen Töne, welche uns stets ergreifen und die edelsten Saiten unseres Herzens anklingen lassen. Hier findet das Auge ein mutiges und entschlossenes Anpacken und zugleich eine künstlerisch empfundene Vertikung der Lebensprobleme. Dort ist nichts, was so ans Herz greift: die Profankunst bleibt an der Oberfläche haften. Sie vermag wohl, wenn anders sie edel ist, uns zu erfreuen; Landschaft, Tiermalerei, Genre und Stillleben bieten auch auf dieser Ausstellung viel des Erfreulichen. Aber den Sinn des Lebens enthüllt uns erst tiefempfundene religiöse Kunst; und sie erst führt uns zu den verborgenen Tiefen wirksamster Lebensmächte. Von ihr erst gilt Dantes Wort, das er auf Beatrice bezieht:

„Wenn sie würdig hält, den Blick zu heben
Zu ihr, an dem bewährt sie sich zum Heile.
Aus ihrem Gruß wird Segen ihm zu Theile.
Dann wird er gern vergessen und vergeben.
Noch wollte größere Günst ihr Gott zuwenden:

Mit wem sie sprach, der kann nicht sündig enden.“

„Es flieht vor ihr, was zornig und stolz betört

Ihr Anblick läßt demüthig alles werden,
Und die da mit ihr wandeln, sind gehalten,
Zu preisen Gottes Gnade dankerfüllt.“¹⁾

Außerordentlich instruktiv ist die Düsseldorfer Ausstellung auch deshalb, weil sie durch die Verbindung einer retrospektiven Abteilung mit einer Abteilung für neuere christliche Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts einen Vergleich ermöglicht zwischen dem früheren christlichen Kunstschaffen und dem heutigen.

Die retrospektive Abteilung umfaßt Kunstwerke des 17., 18. und 19. Jahrhunderts aus Rheinland und Westfalen, Oesterreich und Deutschland. — Um die erstere hat sich der Maler Graf Paul v. Merveldt auf Schloß Wocklum i. W. als Leiter große Verdienste erworben. Er hat zugleich auch eine Reihe älterer Werke und ein eigenes hübsches Bildchen — eine Madonna — ausgestellt. — Die

österreichische Abteilung ist im Auftrage des kgl. und kaiserl. Ministeriums für Kultus und Unterricht von Professor Smoboda und Regierungsrat Dreger eingerichtet worden. Das Wiener Kultusministerium verdient den größten Dank für die Liberalität, mit der es eine Menge von Kostbarkeiten, die einen enormen Wert repräsentieren, zur Verfügung gestellt hat. Mit Anerkennung sei auch hervorgehoben, daß die Partie des Ausstellungskatalogs, welche die österreichischen Arbeiten behandelt, nicht nur die beste, sondern die einzig brauchbare ist. Alle übrigen sind für die Orientierung nur halb genügend. Biographische Notizen über Künstler, ihren Bildungsgang und dergl. sollte man darin nicht vermissen.

Die retrospektive Abteilung für Deutschland umfaßt nur Kunstwerke aus dem 19. Jahrhundert, Delgemälde, Aquarelle, Handzeichnungen aus rheinischem und westfälischem Besitz. Es sind vor allem die Nazarenen und ihre Schule: Cornelius, Steinle, Führich, Beit, Deger, Schadow, Karl Müller, Franz Ittenbach und der leider viel zu wenig beachtete und gewürdigte Theodor Mintrop u. a. m.

Schon daraus ergeben sich einige Mängel dieser retrospektiven Kunstabteilung. Der erste liegt darin, daß sie für die Fülle der vorliegenden Werke viel zu wenig Raum enthielt, so daß die Auswahl der Ausstellungsobjekte außerordentlich erschwert wurde. Fürs zweite ist die tatsächlich getroffene Auswahl eine etwas willkürliche geworden. In der rheinisch-westfälischen Abteilung sind ganz alte Werke von der romanischen Kunst bis zum Barock und Louis XVI., von der einheimischen wie von der ausländischen (speziell italienischen) Kunst aufgenommen worden: die kirchliche Kleinplastik und das kirchliche Kunsthandwerk dominieren.

In der österreichischen Abteilung dominiert gleichfalls das kirchliche Kunstgewerbe (Zinnwerk und Paramentik), und zwar in ganz hervorragenden und ausgezeichneten Stücken, die sowohl durch die Feinheit ihrer Technik wie durch den Reichtum und die Kostbarkeit des Materials und der Verzierung ganz besonders in die Augen fallen. — Daneben aber sind wahre Kabinettstücke der Malerei

¹⁾ Lyrische Gedichte. Herausgegeben von Kannegießer. Gedicht XI S. 43 und Gedicht XIII S. 49.

hier zu finden. Man braucht nur an die Namen Troger, Knoller, Raphael Mengs, Führich, Moritz v. Schwind zu erinnern. Ganz besonders instruktiv und fein ist das Kabinett mit den Handzeichnungen, Aquarellen, Entwürfen Führichs, die seinen ganzen Entwicklungsgang veranschaulichen, angefangen von den unbeholfenen Bleistiftzeichnungen des sieben- und achtfährigen Knaben, bis zu St. Christophorus, der letzten ausgeführten Bleistiftzeichnung des vollendeten Meisters. Die ganze Lieblichkeit, seelenvolle Tiefe, Frömmigkeit, Ehrfurcht vor dem Heiligen, welche in Meister Führichs reiner Seele lebte und wirkte, strahlt uns aus diesen feinen Bildchen entgegen. Sie gehören zum Edelsten und Schönsten der ganzen Düsseldorfer Ausstellung und verraten eine zeichnerische Fertigkeit, wie sie heute mindestens höchst selten sein dürfte. (Fortf. folgt.)

Paramentik-Fragen.

Ein Vortrag von Stadtpfarrerw. Alb. Pfeffer in Balingen.

(Fortsetzung.)

Für die Alltagsparamente genügen einfachere, aber ebenso solide Stoffe. Es soll immer mehr Übung und Grundsatz werden, schlechte, minderwertige Stoffe ganz vom Paramentenjoch fernzuhalten. Nur solide Stoffe zu kaufen, verlangt der eigene Vorteil, gute Stoffe sind für die Dauer auch die billigsten, weil haltbarsten. Besonders ärmere Kirchen, zumal Diasporakirchen, werden gut daran tun, bei Erwerbung von Paramenten auf Goldschmuck und Passiflora und Rosenstickereien zu verzichten, dafür aber auf einen ganz soliden, für viele Jahrzehnte haltbaren Stoff zu schauen¹⁾. Es ist ein trauriger Anblick für einen Diasporageistlichen, wenn nach Verlauf von wenigen Jahren ein Messgewand so abgenutzt, brüchig, faltig aussieht, daß man es als unwürdig für den Gebrauch am Altar ausscheiden muß, die Mittel aber zu einer Neuanschaffung

¹⁾ Größeren Kirchen ist zu empfehlen, bei Anschaffung von Werktagsgewändern zwei gleiche Messgewänder von derselben Farbe zu erwerben, das hat den Vorzug, daß, wenn die Vorderseite abgerieben ist, kundige geschickte Hände aus den beiden Rückseiten ein noch lange brauchbares Gewand zusammenfügen können.

fehlen. Darum muß der erste Grundsatz bei Herstellung wie bei Erwerbung der Paramente werden: nur solides, gediegenes erstklassiges Material; Schmuck und Verzierung spielen eine ganz untergeordnete Rolle. Mit der puren Sachkunst, der Materialgediegenheit wäre eine Besserung der Paramentikverhältnisse zu beginnen.

II. Farbe.

In ihrer oben zitierten Schrift beklagt Frau Helene Stummel als einen tief eingerissenen Schaden des heutigen Paramentikbetriebes das Fehlen eines feinen Farbensinnes, die Geschmacklosigkeit in der Farbe¹⁾. Die Mehrzahl der heutigen Paramente muß sich das Verdammungsurteil als in der Farbe geradezu beleidigend und häßlich für die Kirche gefallen lassen. Man müte unseren Damen einmal zu, ein Kleid zu tragen im Tone unserer sogenannten „kirchlichen“ Farben. Mit welcher Entrüstung, aber auch mit wie viel Recht würden sie eine solche Geschmacklosigkeit weit von sich weisen!

Woher diese Erscheinung? Als in den dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts der Betrieb der kirchlichen Paramentik vollständig verlandet war in Fäulnis und Charakterlosigkeit und man der bunten großblumigen Messgewänder mit dem mißverstandenen plastisch-blumigen Flächenschmuck satt war, suchte man nach korrekteren, von der Liturgie aufgestellten und vorgeschriebenen Farben. Eben damals hatte die wissenschaftliche Forschung auf Grund der Zerlegung des weißen Sonnenlichts in die Farben des Spektrums die reinen Farben entdeckt. Aus dem Farbenspektrum des Spektrums entnahm man die entsprechenden liturgischen Farben in ihrer krassen Reinheit und Unmittelbarkeit und stellte in diesen Farben Stoffe, Seiden, Samte und Stickmaterial für kirchliche Zwecke her. Diese wurden über den ganzen Erdbreis, soweit er katholisch ist, verschickt unter der Marke „Stoffe in kirchlichen Farben“. So entstand das Schlagwort: „kirchliche Farbe“²⁾. Der Chemie ist es gelungen, diese Violett, Grün, Rot aus Teerpräparaten in vollkommener Reinkultur herzustellen, und so entspricht bezüglich

¹⁾ H. Stummel, l. c. S. 26; 30.

²⁾ H. Stummel, l. c. p. 24 f.

lich der Farbe ein gut Teil der heutigen Messegewänder als ein Triumph der Technik den strengsten Forderungen der Chemie, nicht aber denen eines guten Geschmacks und feineren Farbenspfindens.

Gegen die Verwendung dieser reinen Farben, der puren scharfen Grün, Violett und Rot geht zum guten Teil der heutige Kampf.

Es ist Tatsache, daß wir in der Natur keine reinen Farben haben. Alles in der Natur präsentiert sich tonig, die Farben alle sind gemischt aus verschiedenen Farben, gemildert durch die weiße, gelbliche, bläuliche Farbe des Lichtes, das den Äther durchflutet. Wir nennen die Erscheinung Stimmung¹⁾. An einem Sommerabend ist alles in Gold getaucht; alle Farben in der Natur nehmen etwas an von dem flutenden, leuchtenden, zitternden Gold, sie verlieren an Schärfe, gewinnen aber dafür an Verwandtschaft, an Zusammenhang, an Harmonie²⁾. Auch ein Kircheninterieur an einem festlichen, feierlichen Frühlingssonntagmorgen mit dem altgoldenen Altar, den weichen Wand- und Deckenfresken, dem milden Schimmer der alten, ehrwürdigen Kirchenfenster, dem fatten, tiefen Sichenton des Kirchengestühls, alles durchfloßen vom frischen, wohligen Strahl der Frühlingsmorgensonne, welch eine Harmonie, welch ein wohlthuender, wunderbarer Zusammenklang! Da tritt der Priester an den Altar: in schreiend rotem oder grünem Messegewand! Das Grün schreit, drängt sich auf, macht sich unangenehm bemerklich, überschreit alles, zerreißt und löst die schöne Harmonie und tötet den Zusammenklang. Muß das so sein? Muß die Harmonie gestört sein?

Alle alte Kunst kennt keine Verwendung ganz reiner Farben im chemisch-physikalischen Sinne. Ich will nur hinweisen auf die prachtvollen feinfarbigem orientalischen Teppiche, die letztes Jahr die Räume des Landesgewerbemuseums in Stuttgart füllten, auf die zarten Altarbilder eines Lukas Moser, eines Zeitblom, eines Jörg Biegler, des Meisters von Messtisch, deren Altarbilder in ihrem wunderbaren Farbensammenklang wie

ein zartes lyrisches Lied anmuten, an den milden Farbenschnitz der alten, herrlichen Glasfenster der Ravensburger Frauenkirche, der Eriskircher Wallfahrtskirche und der Ulmer Münsterkapellen, die durch ein zartes, weiches, abgetöntes Violett einen straffen Zusammenhalt bekommen und so wohl auf das Auge wirken. Hinweisen will ich auf die Paramente der alten Zeit, auf die Paramentenausstellung vor zwei Jahren in Ravensburg, wo sich die herrlichen textilen Kunstschätze der ober-schwäbischen Stifter und Kirchen ein Stelldichein gegeben und ein stilles, wehmütiges Zeugnis abgelegt haben von alter Pracht und Herrlichkeit, eine Ausstellung, die nur durch die vielen mehrwöchentlichen opferreichen Bemühungen des Herrn Bildhauers Theodor Schnell jr. in Ravensburg zusammengekommen ist, wofür ihm reichster Dank und Anerkennung gebührt. Hinweisen will ich auf die herrlichen Paramente aus den Gmünder Kirchen und Nachbarkirchlein, die dank den Bemühungen des kunstsinigen Gmünder Kaplans Herrn Weser im Vorraum des Vereinshauses in so übersichtlicher Weise ausgestellt sind. Man möge einmal diese herrlichen Gewandstücke auf die Farbe hin besichtigen, diese schweren Rotbraun und Gold, die Modifarben des Louis Quatorze, diese prachtvollen silberigen Blau und Silbergrau, in die violette und rote Töne hineinpielen, diesen Wechsel von Blau und Gold, diese prächtigen zu Orange neigenden Rot, diese milden, samteten Grün, diese Violett mit dem Stich ins Bräunliche, Graue, so warm und so wohlthuend dem Auge.

(Fortsetzung folgt.)

Joseph Wannenmacher, Maler.

Nachträge und Beurteilung.

Von R. Weser, Kaplan in Gmünd.

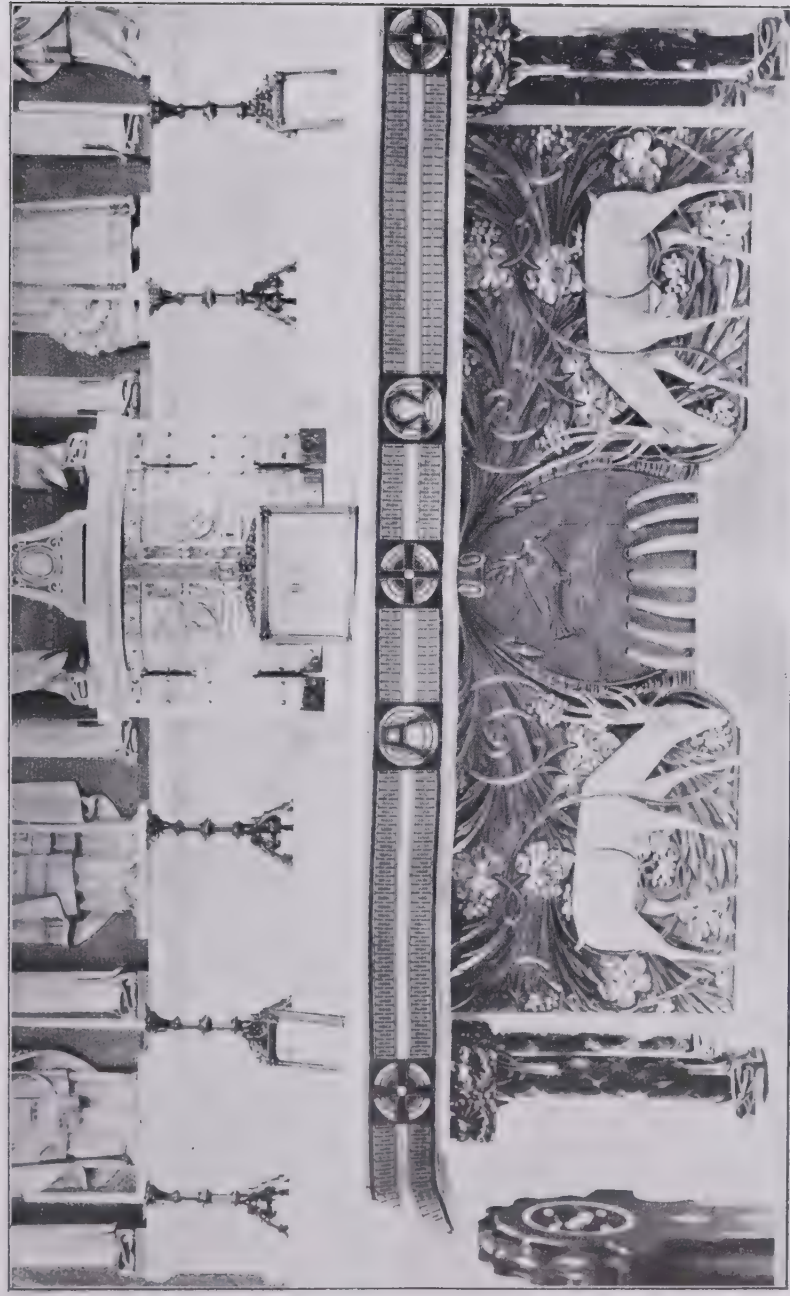
(Vgl. „Archiv f. christl. Kunst“ 1907, Nr. 7—12.)

(Schluß.)

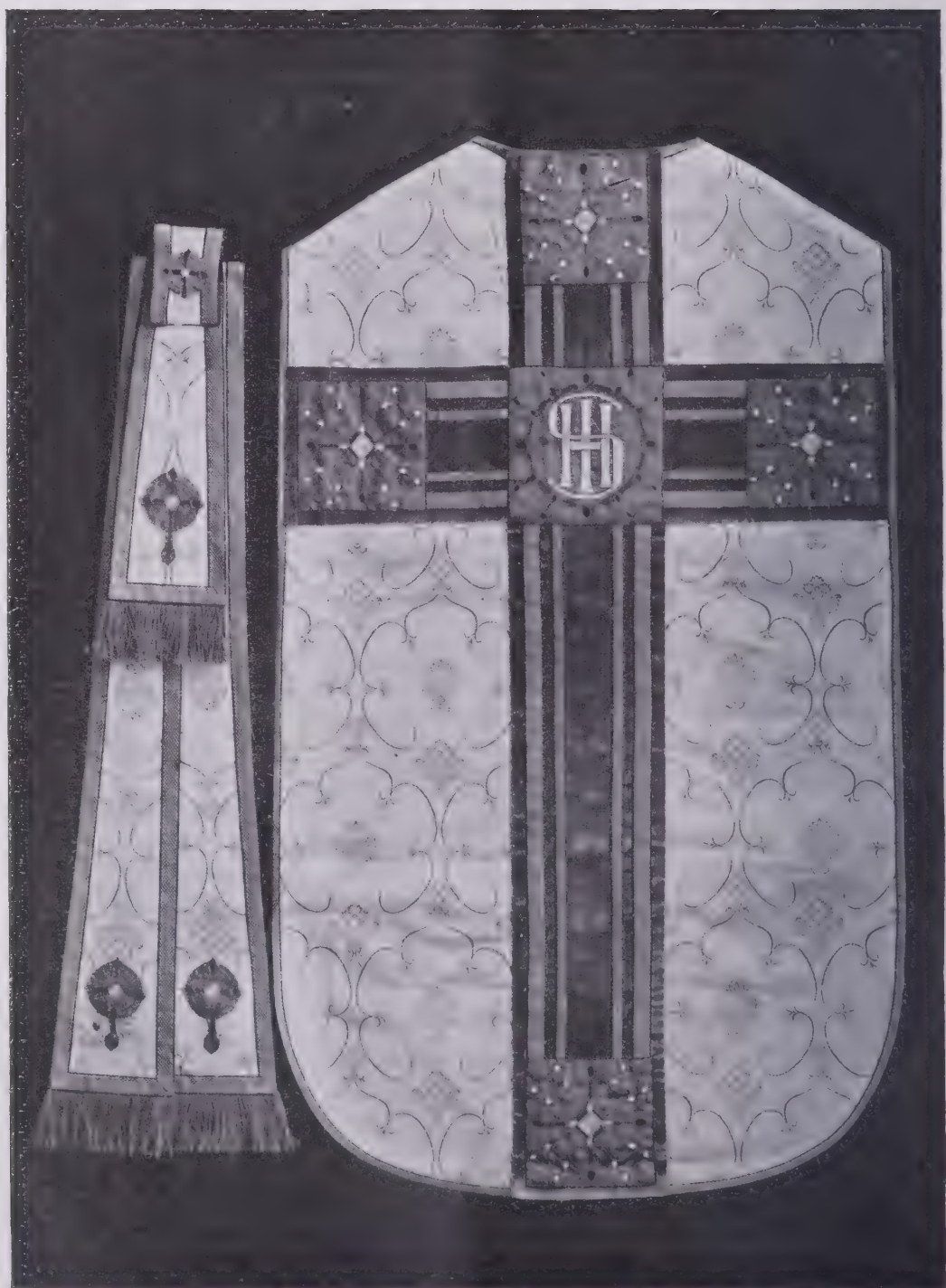
Von allen Kritikern muß anerkannt werden die Bravour in der Zeichnung, die wir an allen Werken Wannenmachers bewundern. Fäß sagt: Wannenmacher hat „sein Bestes in den glänzenden Architektur seiner Räume geschaffen. Diese, gehoben durch eine spielende Leichtigkeit

¹⁾ H. Stummel, l. c. p. 18 f.

²⁾ l. c.



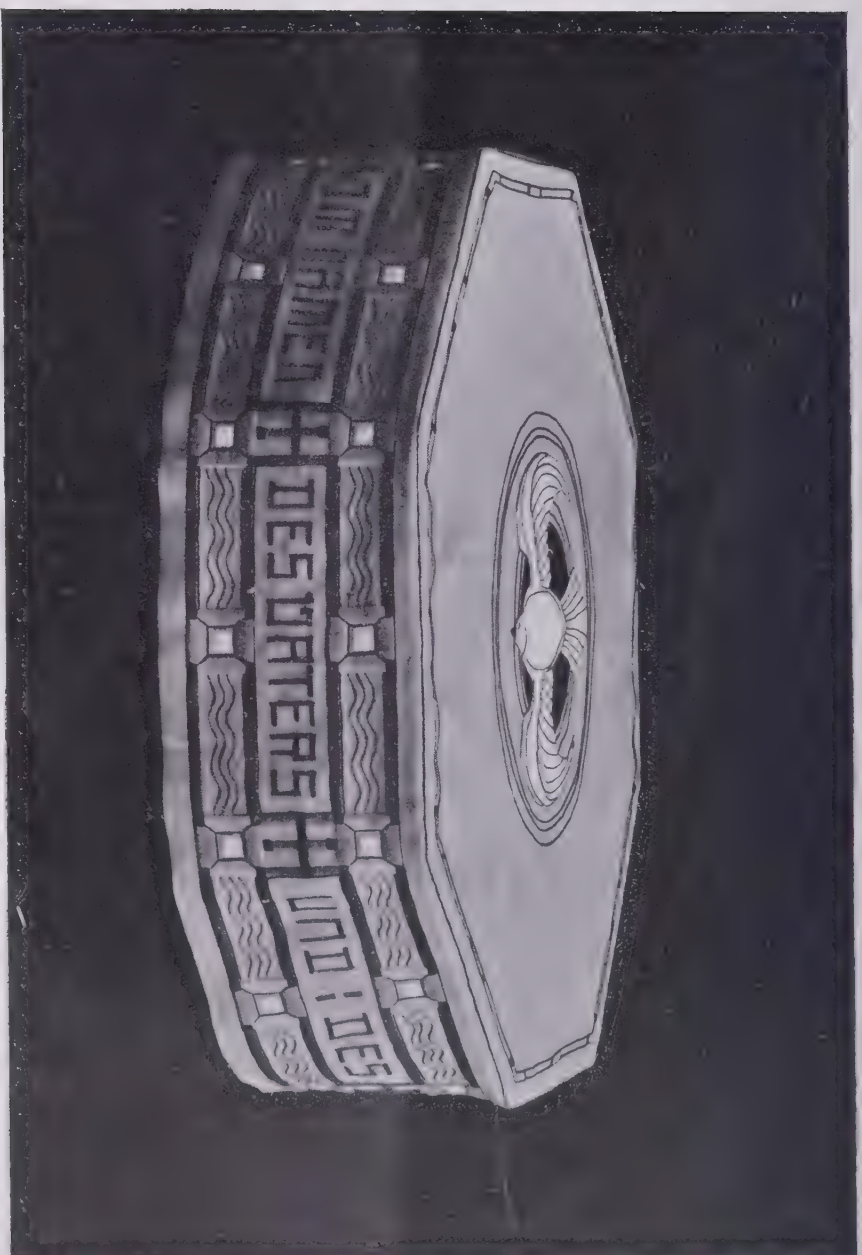
Elisabeth Reiche, Hängelampe für die Kapelle der Zisterzienser in Tübingen.



Elisabeth Reichle, Messgewand.



Elisabeth Reichle, Mehgewand.



Elisabeth Reichle, Taufsteindecke für Abailen d. Tann.

in der Bewältigung aller Bravourstücke der Perspektive, gewähren dem Auge hohen Genuß.“ Neben den Konziliengemälden, auf welche sich das Urteil Fähs stützt, kommen hier besonders in Betracht: das große Deckengemälde in St. Leonhard in Gmünd, das Deckenbild in Ave Maria bei Deggingen und die Gemälde der Kottweiler Dominikanerkirche. Doch auch im kleinsten Detail zeigt sich die hervorragende Fertigkeit des Zeichners. Mit ein paar Strichen, mit einer kühnen Ueberschneidung weiß er eine herrliche Wirkung, besonders Fernwirkung, zu erzielen. Seine Figuren sind leicht und ungezwungen ins Bild hineingezeichnet. Jede gesuchte Pose ist streng vermieden; die Gesten sind natürlich und abgerundet. Der Gesichtsausdruck ist fern von aller Uebertreibung und unnatürlichen Steigerung, sehr oft von großer Lieblichkeit und Anmut, z. B. auf unserem Bild: St. Leonhard vor der Himmelskönigin. Nur in einigen wenigen Gemälden streift er in etwa an das Triviale, wenn z. B. Magdalena am Grabe des Lazarus (Gmünd, St. Leonhard) sich mit einem Tuch die Nase zuhält („Herr, er riecht schon!“). Uebrigens finden wir ähnliches bei andern Meistern: bei Fra Angeliko, Auferweckung des Lazarus in der Akademie zu Florenz, ist es eine andere Frauenperson, die sich mit der Hand die Nase zuhält. Bei unserem Künstler wirken besonders gewöhnlich die ihm charakteristischen aufgestülpten Nasen der Frauengestalten. In manchen Figuren ist die perspektivische Verkürzung meisterhaft, z. B. bei einem Wächter im Deckenbild der Auferstehung Christi in St. Leonhard-Gmünd, wo allerdings der wie tanzend aufgehobene Fuß des Auferstandenen weniger gefallen will. Durchweg sehr gut hat Wannenmacher die Draperie, die Gewandung behandelt, welche seine Gestalten in weichen, fließenden Bewegungen umgibt.

Einige Werke Wannenmachers, besonders solche aus seiner früheren Zeit, zeigen noch einen derben Realismus in der Zeichnung, z. B. die Leidensbilder in St. Katharina-Gmünd, einen Realismus, der in den Gesichtern der Henker und Soldaten fast abstoßend wirkt. Daneben aber sind die Gesichter der weinenden Frauen und das Antlitz des Heilands von anmutiger Weich-

heit und Zartheit, widerspiegelnd heilige Geduld und Ergebung und göttliche Ruhe und Liebe. Für Wannenmacher ganz charakteristisch ist der auf allen seinen größeren Bildern vorteilhaft sich darbietende landschaftliche Hintergrund: leicht sich abstufoende Felspartien, silbern dahinflutende Bächlein, üppiger Baum-, Strauch- und Pflanzenwuchs beleben die Landschaft. Selten fehlt bei letzterer ein zerstückelter oder abgebrochener Baustamm, für welche Figur Wannenmacher eine besondere Vorliebe gehabt zu haben scheint und der scheinbar ganz unmotiviert sich in das Bild hineinstiehlt, oder es abgrenzt.

Auf sehr vielen seiner Bilder hat Wannenmacher auch Tiere gemalt, deren Zeichnung uns nicht ganz geglückt erscheint. Bilder wie das Paradies in Ave Maria und die Darstellungen des hl. Leonhard, der als Schutzpatron der Landleute bei Krankheiten der Haustiere angerufen wird und dem zu Ehren man die Prozessionen zu Pferde, „Leonhardsritt“ genannt, abgehalten hat, bringen Beispiele genug hiefür.

Nicht immer entspricht bei Wannenmacher der zeichnerischen Meisterchaft die Technik. Wir haben ihn kennen gelernt als Maler auf Leinwand und al fresco, Leinwandbilder finden sich in Straß, Oberelchingen, Scharenstein, Tömerdingen (St. Benedikt ist nicht Fresko, wie Pfeiffer meint), Altarbild des hl. Leonhard in Gmünd und Bilder in Privatbesitz. Die anderen Werke sind Fresken. Man hat schon bezweifelt, ob Wannenmacher überhaupt ein richtiger Freskotechniker gewesen ist. Jedenfalls für Gmünd kann ich das mit Sicherheit feststellen. Hier wurde 1906 die St. Leonhardskapelle durch Kunstmaler Gallus Roth-München einer pietätvollen Restauration unterzogen. Die genauen Untersuchungen des Grundes haben dargetan, daß wir eine wahre Freskotechnik vor uns haben. Es ließen sich bei eingehender Betrachtung der Gemälde auf dem Gerüste ganz genau die einzelnen bestimmt abgegrenzten Flächen nachweisen, die jeden Tag von dem Meister auf den frischen Bewurf gemalt worden waren. Nur scheint Wannenmacher nicht immer gute Farben zur Verfügung ge-

habt zu haben; besonders die dunklen Farben sind sehr oft grau und stumpf geworden, so sehr, daß durch diesen Mangel manche Figuren fast verschwanden und die Deutlichkeit des Bildes schwer beeinträchtigt war. Doch hat man hier durch wiederholte Tränkungen einen sehr guten Erfolg erzielt, so daß die Farben wieder hell und frisch zum Vorschein kamen.

Wir haben in Gmünd Werke unseres Meisters aus zwei Perioden, aus der ersten und letzten Schaffenszeit seines Lebens, und diese zeigen in der Farbengebung einen in die Augen springenden Unterschied. Die Bilder in der Franziskanerkirche und in der St. Katharinenkapelle und in dem schon genannten Priovathaus haben alle ein etwas dumpfes und mattes Kolorit, das nicht allein auf Rechnung des Alters der Gemälde oder der Einwirkungen der Atmosphäre zu setzen ist, sondern das eine gewisse Vorliebe des Künstlers für diese Farben zeigt. Diese Vorliebe ist aber nicht ausschließlich. Denn zu derselben Zeit malte Wannenmacher in Talsingen bei Ulm in hellen und warmen Farben das Martyrium des hl. Laurentius, in welcher er sich in Gmünd in den dumpfen Farben gefiel. Diese Vorliebe für letztere scheint immer wieder bei ihm zum Durchbruch gekommen zu sein. Es wird selten sein, daß man bei Wannenmacher auf ein leuchtendes scharfes Rot trifft, oder daß ein tiefes Blau oder fattes Grün unser Auge gefangen nimmt. Immer scheint es, als ob er mit Absicht seine Töne gedämpft, das Feuer zurückgehalten habe. Erst in späteren Jahren hat er wohl ein schärferes und feurigeres Kolorit angestrebt, wie wir in St. Leonhard-Gmünd sehen, ohne daß er sich jedoch entschlößen konnte, in den Bahnen anderer Maler seiner Zeit zu wandeln, die sich gerade in scharfen und grellen Farbenkontrasten ausgezeichnet haben.

Wannenmacher hat sich im Kolorit wie in Konzeption und Zeichnung seine Eigentümlichkeit stets bewahrt und gerade wegen dieser seiner Eigenartigkeit ist er wert, als Künstler für sich betrachtet zu werden. Es wäre mir angenehm, wenn durch diese Studie über einen unserer einheimischen,

vaterländischen Künstler eine Anregung gegeben worden wäre, seinen Werken noch mehr nachzuspüren, als es mir möglich war. Vielleicht könnten noch manche schätzenswerte Beiträge gefunden werden zu einem umfassenderen und eingehenderen Lebens- und Schaffensbild des Malers Joseph Wannenmacher.

Für freundliche Unterstützung in meinen Forschungen über den Künstler danke ich herzlich den hochw. H. Stiftsbibliothekar Dr. Fähr-St. Gallen, dem eifrigen Franziskanusforscher Prof. Dr. Gassenmeyr-Aulingen, Prof. Dr. Schröter-Dillingen, Pfarrer A. Rinderle-Talsingen, Pfarrer Niehammer, f. Z. in Scharenstetten, Pfarrverweiser E. Kohler, f. Z. in Tomeringen und Pfarrverweiser Th. Selig, f. Z. in Seefirch.

Ueber blutende Madonnenbilder.

(Nachträge zu Gageurs „Maria vom Blute“.)

Von Dr. A. Clavel, Wetten.

(Fortsetzung.)

I.

An die Spitze stellen wir als ältestes, Kult und Kunst vereint repräsentierendes Bild eine „Madonna vom Blute“ aus Italien. Daß die Vorstellung von blutenden Bildern wie schon im frühen Mittelalter, auch im Renaissancezeitalter die Geister beherrschte, beweist die Erzählung von der Madonna des Duccio di Buoninsegna, des ersten großen Malers der Siener Schule, von dessen berühmtem Altarbild eines der Sockelbilder, die Geburt Christi, ins Berliner Museum kam. Als die Sieneren 1357 auf dem Marktplatz ihrer Stadt eine Statue der Venus von Lysipp aufstellten, habe man Blutstropfen an Duccios Madonna bemerkt, erzählt Ghiberti¹⁾. Sicherlich ist die Erzählung nur eine der mannigfaltigen Symbolisierungen, die Kunst und Dichtung, Sage und Geschichte für den gewaltigen Ringkampf jener Tage geschaffen haben, das Ringen zwischen Antike und Christentum, zwischen dem widererstandenen Kult der Sinnenfreude und der tausendjährigen christlichen Abjese, zwischen den neuerweckten, heiteren, blu-

¹⁾ Vgl. Muther, Die Renaissance der Antike, S. 49.

menbekränzten Göttern Griechenlands und dem ernstesten, blutenden Gottesbild des Christentums in jenem an Gegensätzen so reichen Trecento und Quattrocento.

II.

Auf deutschen Boden führt uns das Heimbacher Wunderbild. Ein weltabgeschiedenes Eisdorf, das in neuester Zeit durch die Nähe der Riesentalperre der Ruhr, eines Nebenflusses der Ruhr, bekannter geworden ist, rühmt sich ebenfalls einer so seltenen „Madonna vom Blute“. Am Fuße des Kermeter, eines mächtigen Bergrückens der nördlichen Eifel, liegt Heim bach, überragt von den Ruinen des einstigen Stammschlosses der Grafen von Jülich, Burg Hengebach. Die Pfarrkirche des von der Ruhr bespülten Dorfes birgt außer einem wertvollen alten, in Holz geschnittenen Altar mit Flügeltüren, wahrscheinlich gemalt von Hans v. Kalkar, ein Gnadenbild der Muttergottes, zu dem heute noch Tausende von Pilgern aus nah und fern wallfahren. Das Bild stellt die schmerzhafteste Muttergottes mit ihrem göttlichen Sohne auf dem Schoß dar. Die Arbeit eines ehrsamten Meisters aus dem 15. Jahrh., die vielleicht, wie die Legende andeutet, aus Köln stammt, ist im Verhältniß zu den Schnitzereien des Gnadenbildaltars einfach und wenig kunstvoll, doch bringt sie Mutterliebe und Mutter-schmerz ergreifend zum Ausdruck. Jedoch erst in den Stürmen der Revolution am Ende des 18. Jahrhunderts kam das Bild an die Stätte, an der es heute verehrt wird. Wo heute das 1860 als Filiale von Delenberg im Elsaß gegründete, nach dem Kulturkampf 1887 wieder eröffnete Trappistenkloster¹⁾ sich erhebt, stand seit unvordenklichen Zeiten die Zisterzienserabtei Mariawald. Nach der Legende verdankt diese ihre Entstehung unserem Gnadenbilde und dessen wunderbarer Geschichte.

Ein armer Fischer, Bürger aus Heim-bach, habe das in Holz geschnittene Bild in einem Bilderladen zu Köln gekauft und an einem Baum auf dem Kermeter

aufgestellt. Der fromme Mann, der täglich vor dem Bilde seine Andacht verrichtete, zog bald den Segen des Himmels auf seine Arbeit herab. Darob ward sein Bruder neidig; wie er ihn eines Tags beim Gebet überraschte, beschimpfte und mißhandelte er den Bruder und verletzte dabei auch das Bild, dem er mit einem Dornzweig ins Gesicht schlug. Daran von der Wange des Bildes plötzlich Blutstropfen ohne Aufhören. Durch das Wunder erschüttert, floh der Missetäter voll Angst und Reue. Auf die Kunde von dieser wunderbaren Begebenheit begannen die Gläubigen aus der Umgebung das Bild der schmerzhaften Mutter zu verehren und Heilungen von Kranken verbreiteten den Ruf immer weiter. Bald entstand durch die Bemühungen des Pfarrers von Heimbach 1477 eine Kapelle an dem Ort und 1480 erhob sich dajelbst das Zisterzienserkloster Mariawald, das infolge reicher Stiftungen bald zu hoher Blüte gelangte. Nach seinem allmählichen Verfall und seiner endlichen Aufhebung kam das Bild in die Pfarrkirche.

Auffallenderweise fehlt in der Haupturkunde über das Gnadenbild von der Hand eines Zeitgenossen der ersten Ereignisse jener Zug von der tätlichen Verletzung des Bildes und dessen Bluten. Der Landvogt von Nideggen, Michael Rademacher aus Heimbach, verfaßte 1523 im Namen einer Kommission zur Untersuchung über die umlaufenden Gerüchte von Wunderzeichen im Alter von 62 Jahren eine in Kopie¹⁾ noch vorhandene Urkunde über die Ereignisse, die er nach seiner Angabe als Knabe von 9—10 Jahren miterlebt haben will. Danach waren von ihm und anderen genannten Zeugen nur Tränen auf den Wangen der Madonna gesehen worden. Die Episode mit dem Bruder des armen Heinrich des „Flutters“ (= Flötenspieler), Stroheckers und Fischers im Nebenamt beruht nach der neuesten Wallfahrtsbeschreibung von Heinrich Pütz²⁾ „auf fortlaufender Ueberlieferung; Rade-

¹⁾ Vgl. die Beschreibung im Hauschatz 28 (1902) S. 491 ff., die, abgesehen von einigen Unrichtigkeiten, keine Angaben über Form und Darstellung des Bildes gibt.

¹⁾ Im Eingang des Bruderschaftsmitglieder-verzeichnisses in der Pfarr-Registratur seit 1730.

²⁾ Essen 1904, S. 29 A. 1; ich verdanke diese der Güte des Herrn Pfarrers Dr. Breidenbeft von Heimbach.

mäcker übergeht als Zeitgenosse der Ereignisse aus Schonung die Beschreibung dieses näheren Anlasses der allgemeinen Verehrung des Bildes" — freilich eine psychologisch wie historisch schwer zu rechtfertigende Motivierung!¹⁾ Nach einem Wallfahrtsbüchlein aus dem Jahre 1854 war „der Schrammen noch auf des Bildes rechter Wange wahrzunehmen“. Heute ist davon kaum mehr etwas zu bemerken, da das Bild um jene Zeit neu polychromiert wurde — wohl ohne viel Rücksicht auf die Blutlegende! Umso mehr stimmen wir einer anderen Begründung der Heimbacher Wallfahrt zu, wenn der Verfasser des neuen Wallfahrtsjubiläumsschriftchens²⁾ schreibt: „Hier ist eine jener Stätten, wo sich gut beten läßt. Das gläubige Volk sieht weniger darauf, ob ein solches Bild ein Meisterwerk der Kunst ist; ihm genügt die Ueberlieferung, der zufolge das Heimbacher Gnadenbild jahrhundertlang das Ziel frommer Andacht und inniger Marienverehrung gewesen ist. Was die Zahl glänzender, urkundlich bezeugter Wunder und die Menge der hindrängenden Pilger anlangt, so nimmt Heimbach unter den vielen Wallfahrtsorten Mariens einen bescheidenen Platz ein. Aber auf dem Heimbacher Gnadenbilde ruht eine mit den Geschichten des Ortes und der weiten Umgegend vielfach verknüpfte Geschichte von fast einem halben Jahrtausend. Das Heimbacher Gnadenbild hat einem altberühmten, heute noch blühenden Kloster Entstehung und Namen gegeben, es hat die Kunst um namhafte Schöpfungen bereichert, es hat die Gläubigen der Vordereifel und des nahen Niederlandes über 400 Jahre zu sich hinpilgern und zu seinen Füßen von der Schmerzensreichen Trost und Hilfe erfliehen sehen für die Kummernisse des Leibes und der Seele.“ (Fortf. folgt.)

¹⁾ Darum hat wohl auch nicht unabsichtlich Heg. Müller in seinem Hl. Deutschland I S. 32 ff. diesen Zug, obwohl sonst nicht kargend mit „Frommen Legenden“, weggelassen.

²⁾ a. a. D. S. 50. Bemerkenswert sind auch die Worte, mit denen der Abschnitt über die älteste Wallfahrts Geschichte (S. 28) eingeleitet wird: „Wie eine schöne Legende aus frommer Vorzeit klingt es, was die Geschichte über den Ursprung und die erste Verehrung des Heimbacher Gnadenbildes berichtet.“

Literatur.

Einführung in die Aesthetik der Gegenwart von Dr. E. Neumann. Leipzig (Quelle u. Meyer) 1908. VII u. 151 S. — Preis ungeb. 1 M.; geb. 1 M. 25 Pf.

Der Psychologe Neumann — in der Schule Wilhelm Wundts herangebildet — gibt uns in dem vorliegenden Büchlein eine kurze, aber wohl substantiierte Einführung in die ästhetischen Richtungen der Gegenwart. Unter dem Einfluß des Materialismus und des Positivismus war das Interesse für theoretische Aesthetik erstickt. Erst in neuerer Zeit, mit dem deutlich wahrnehmbaren Zuge zur Spekulation und zum Idealismus ist auch das Interesse an ästhetischen Fragen wieder ein intensiveres geworden, ja, es möchte wohl die Furcht vor einem Rückschlag ins Gegenteil, in eine allzusehr ästhetisierende Strömung nicht ganz unberechtigt sein. Aesthetik oder mindestens sich den Anschein des Interesses an Aesthetik zu geben, gehört heute sozusagen zur Mode, die selbst dem Kinde eine „ästhetische Kultur“ vermitteln will. Bei dieser Sachlage ist es notwendig, sich über die allgemein-philosophischen Grundlagen des Schönen zu orientieren. Neumann will mit seinem Büchlein diesem Bedürfnis entgegenkommen. Der Schwerpunkt liegt bei ihm auf der psychologischen Seite. Eine weiter grabende metaphysische Fundierung wird nicht versucht.

Ein historischer Ueberblick bildet die Einleitung. Dabei hätten aber M. Deutinger und E. v. Hartmann unbedingt genannt werden müssen, selbst wenn der Verfasser auf kleinere Werke wie Stöckl, Jungmann, Gietmann, Jos. Müller, Kirstein u. a. verzichten wollte.

Als den Begründer der neuzeitlichen empirischen Aesthetik behandelt Neumann G. Th. Fechner. Es werden zwei Hauptgegensätze unterschieden: die normative und deskriptive Aesthetik, wozu dann noch der Gegensatz der subjektiven psychologischen und der objektiven Aesthetik tritt. — Zu den glücklichsten Partien des Büchleins scheinen dem Ref. die Abschnitte über die Psychologie des ästhetischen Gefallens und die Psychologie des künstlerischen Schaffens zu gehören. Auch die kritischen Ausführungen darin sind noch besonders herauszuheben: die ablehnende Beurteilung von Langes Theorie von der bewußten Selbsttäuschung als Kern des ästhetischen Genießens, vom ästhetischen Gattungsinstinkt als Bedürfnis der Menschen nach Illusion, von der Kunst als der Fähigkeit, sich und andern eine auf Illusion beruhende Lust zu bereiten, bei welcher jeder andere Zweck als der des Vergnügens ausgeschlossen ist — scheint dem Ref. treffend und durchschlagend.

Das Büchlein mag zur kurzen und — für die psychologische Seite der Aesthetik — durchaus sachmännischen Orientierung ein wertvoller Führer sein. Der Preis ist außerordentlich billig.

Tübingen.

Ludwig Baur.

Hiezu eine Kunstbeilage:
„Paramentiv-Arbeiten.“

APR 29 1986



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Dr. II.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-Handlung Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1909.

Die drei elenden Heiligen in Rechtenstein und Hürbel.

Von Dekan Reiter.

In dem Kirchlein zu Rechtenstein, Pfarrei Obermarchtal, befindet sich ein Altar zu Ehren der drei elenden Heiligen, welche früher viel aufgesucht wurden, in der Gegenwart aber mehr und mehr fremd geworden sind. Ihnen sei im „Archiv“ ein Gedenkstein gesetzt.

Zuerst die Frage: „Die, welche auf dem Nebenalтарь zu Rechtenstein als Pilger mit Pilgerhut und Wanderstab plastisch dargestellt erscheinen, wer sind sie, und woher sind sie gekommen?“ Hören wir die Legende! In England lebte ein vornehmer adeliger Kaufmann namens Archus, mit zwei durch Tugend und Frömmigkeit ausgezeichneten Söhnen namens Heremmus und Quardannus. Diese gingen ihrem Vater in seinen Handelsgeschäften mit kindlichem Eifer an die Hand. Nun begab es sich aber, daß England von dem verderblichen Gifte der Abgötterei angesteckt wurde. Die Wut der Heiden und das in Strömen vergossene Blut der Christen führte den guten Vater Archus auf die Vermutung, das Christentum möchte wohl auf der ganzen Insel ausgerottet werden. Er entschloß sich deswegen zur eiligen Flucht, ließ sein Haus, sein Geld, seine Güter und sein Geschäft zurück, nahm seine besten Schätze, seine zwei gut erzogenen Söhne mit sich und zog mit ihnen in die Fremde. Auf ihrer Flucht kamen sie in eine Wildnis bei Ingolstadt, jetzt der Harterwald genannt. Ihr dringendstes Anliegen war ein Trunk

Wassers. Als sie denselben bei aller Anstrengung nirgends aufstreiben konnten, siehe, da erbarmten sich die harten, empfindungslosen Steine des Felsens. Ein klares Wasserlein sprudelte auf Gottes allmächtigen Befehl hervor und rettete diesen drei Elenden das Leben. Diese Quelle wurde in der Folge Osterbrunnlein genannt. Hierauf suchten sie zum Schutz vor den wilden Tieren drei abgesonderte Wohnungen, und fanden drei in die Erde vertiefte Höhlen. In diese begaben sie sich und führten ein sehr wunderbares, gottgefälliges Leben, dessen irdische Nahrung aus nichts als Wurzeln und Kräutern bestand. In jener Zeit aber wurden auch in Bayern die Christen auf das grausamste verfolgt, aufgehängt, enthauptet, geschunden und den Leichnamen auch nicht das allgewöhnlichste Begräbnis zugebracht. Darum begab sich der hl. Archus mit seinen Söhnen aus seiner Wüste hervor und machte sich zum Gescheften, die ermordeten Christen ehrlich zu begraben. Nach vielen verrichteten Fuß- und Liebeswerken starben die drei Elenden eines seligen Todes zu Detting (bei Ingolstadt), allwo auch ihre Gebeine ruhen. Rasch entwickelte sich eine Wallfahrt dorthin, und die Wunder, welche auf die Fürsprache der drei Heiligen geschahen, machten ihren Namen in der ganzen selben Gegend bekannt und trugen sie noch weit über ihre Grenzen hinaus.

Das der wesentliche Inhalt der Legende, welche auch an zwei Orten unserer Diözese, nämlich in Rechtenstein und Hürbel, Wurzel gefaßt und Blüten getrieben hat. Fragen wir nun nach dem Gehalt der-

selben, so finden wir den besten Aufschluß hierüber in einer Abhandlung, welche sich durch mehrere Nummern des „Eichstätt Pastoralblatts“ aus dem Jahre 1861 hindurchzieht¹⁾. Diese Abhandlung hier genau zu verfolgen, ist nicht statthaft, wir müssen uns damit begnügen, daß wir einige Ergebnisse derselben herausstellen.

Die drei Heiligen (1496 noch keine Dreizahl) sind nicht kanonisiert, sondern zählen zu den sogenannten Volksheiligen. Ihr Name: „Elende Heilige“ erweist sie als Fremdlinge (Elende Kinder Evas) und besagt daneben, daß sie bei Lebzeiten und nach ihrem Tode für die Elenden viel getan haben (Elendenstiftungen; nach Klaus — Württ. Vierteljahrshefte 1902 S. 281 — wurde 1524 auch für Lautern eine solche Stiftung gemacht). Näherhin haben wir in den drei elenden Heiligen Schottenmönche zu verehren, welche dem 12. Jahrhundert angehören und vielleicht vom Speßart aus über Eichstätt nach Detting gekommen sind. Auf britische Mönche weisen auch die Sagen hin, welche sich über das Leben und Wirken der Heiligen erhalten haben. Die Gräfte zu Detting bestätigen das Vorhandensein einer berühmten Wallfahrt im Mittelalter, welche namentlich in den Pestjahren (Osterbrunnen ein Pestbrunnen) zu besonderer Blüte sich entwickelte. Wunderbare Heilungen wurden im Jahre 1628 elf bezeugt.

Hier brechen wir ab, um der Frage näher zu treten, wie die Verehrung der drei Elenden nach Rechtenstein und Hürbel gekommen sei. Pergament- oder Papierurkunden enthüllen uns das Rätsel nicht, dagegen dürfte das Freybergische (Freibergische) Wappen, welches von dem Altar in Rechtenstein heruntergrüßt, in einem gewissen Sinne zum sprechenden Wappen werden. Dasselbe verkündet, daß die Freyberg Verehrer der drei Heiligen und Förderer der Andacht zu ihnen gewesen sein müssen. Denn, wenn sie das nicht gewesen wären, hätten sie sicher ihr Wappen nicht an dem Altar anbringen lassen.

Beachtenswert ist auch die Notiz im

¹⁾ Pfarrer Wahl in Burgoberbach übermittelte mir das „Pastoralblatt“.

„Eichstätt Pastoralblatt“, daß im Jahre 1743 der Malteserritter von Freyberg ein silbernes Motiv von Malta aus nach Detting geschickt habe.

Nun, dieselben Freyberg, welche seit 1788/1791 dreiviertel des Rittergutes Rechtenstein inne hatten, besaßen seit Jahrhunderten (?) das Rittergut Hürbel, und so bekommen wir ein Recht anzunehmen, daß die Andacht zu den drei elenden Heiligen wohl von Hürbel aus nach Rechtenstein werde verpflanzt worden sein — etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Jedenfalls hatten die drei Elenden in Hürbel schon im Jahre 1751 eine hervorragende Stätte der Verehrung. Es dürfte das hervorgehen aus dem Umstande, daß auf dem Titelbild des im Jahre 1751 in Döbelen gedruckten Wallfahrtsbüchleins „Glückseliges Elend“ Archus, Heremius und Quardanus als Patroni in Hürbel bezeichnet werden. Allein, geht die Verehrung der drei Heiligen in Hürbel nicht noch viel weiter zurück? Wenn, wie das Pfarramt Hürbel berichtet, die drei alten Figuren der Elenden dem 15. Jahrhundert angehören, dann ist die Frage zu bejahen, und die Vermutung, daß die Verehrung erst seit etwa 1627 aufgefunden sei, abzuweisen. Wer hat aber im 15. Jahrhundert die elenden Heiligen in Hürbel bekannt gemacht? Und wie verhält es sich mit dem Kirchenpatron? Im „Katholik“, Jahrgang 1881, wird von der Verehrung des Mainzer Priesters und Märtyrers St. Alban gesprochen und hervorgehoben, wie derselbe merkwürdigerweise auch an mit Mainz kaum in besonderer Berührung gestandenen Orten als Kirchenpatron verehrt wird, namentlich im Bistum Augsburg; auch das Bistum Eichstätt wird erwähnt mit seinem St. Alban zu Döllwang (Reliquien von Mainz aus). Nun gibt es aber noch einen andern St. Alban, dieser ist der erste Märtyrer Englands, und auffallenderweise wird berichtet, daß vor vielen Jahrhunderten beim Osterbrunnen in Detting eine Albanuskapelle bestanden habe. Welcher Alban war ursprünglich Patron in Hürbel? Seit wann ist sein Patronat urkundlich nachweisbar? Steht es im Zusammenhang mit den drei elenden Heiligen?

Was die bildliche Darstellung der drei elenden Heiligen anlangt, so haben wir schon oben bemerkt, daß sie in Nechtenstein als Pilger erscheinen, was einer weiteren Erklärung nicht bedarf. Wenn sie auf anderen Bildern als Kaufleute mit Warenballen dargestellt sind, so weist das auf ihren vermeintlichen Stand hin. Allein mit dem Kaufmannsstand ist es bei den drei Elenden nichts. Als im Jahre 1627 ihre Gebeine auf Befehl des Fürstbischofs Johann Christoph von Eichstätt erhoben wurden, fand man in ihrem Grabe ein Stück Tuch; es war das jedenfalls ein Seidentuch, und in Seidentücher pflegte man im Mittelalter die Reliquien einzuhüllen. Aus diesem Tuch haben nun die Maler ganze Ballen Tuch gemacht, und so hat sich die Legende gebildet, welche die Elenden als Kaufleute bezeichnet.

Bisweilen kann man sie als Soldaten abgebildet sehen, so auf dem Titelbild des zur Kirchenpflege Nechtenstein gehörigen und von Kaplan Fischer mir zugestellten Büchleins: „Glückseliges Elend“. Diese Darstellung hängt zusammen mit der Inschrift auf einem im Jahre 1627 in Detting erhobenen Grabstein, welcher als ein gewöhnliches Sepulchral-Monument eines römischen Soldaten namens Herennius Sekundus erkannt worden ist. Von dem Soldaten scheint der Name Herennius auf den zweiten elenden Heiligen übergegangen zu sein, welcher früher nach einem alten Buch der Pfarrei Gaimersheim St Gindrit hieß.

Außer den drei elenden Heiligen zu Detting bei Jßgolstadt werden noch andere drei elende Heilige verehrt, und zwar in Griesstetten bei Dietfurt in der Oberpfalz; ihre Namen sind: Zimius, Vinius und Marinus. Als am 2. Juli 1862 ihre Reliquien in der Pfarrkirche zu Griesstetten feierlich wieder beigelegt wurden, legte bei diesem Anlaß der Prediger seiner Festpredigt den Text zugrunde: „Sit memoria eorum in benedictione et ossa eorum pullulenta in loco suo“ — Gesegnet sei ihr Andenken, und ihre Gebeine sollen neu ausgrünen an ihrer Stätte.

Diese dem Siraziden (Eccli 46. 14) entlehnten Worte können auch auf die drei elenden Heiligen in Detting angewendet

werden: Gesegnet sei ihr Andenken — möge es besonders in Nechtenstein und Hürbel im Segen bleiben. Sind die drei Elenden „stellae nebulosae“, so möge ihr Glanz den Nebel durchdringen, sind sie liebliche Blumen, so mögen sie blühen „als wie ein Gilgen“ (Eccli 39. 19). Kein Zweifel, auch heute noch darf man den drei Heiligen, welche aus „England“ gekommen sind und nun im Engelland Raht und Wohlfiz genommen haben, in verschiedenen Anliegen nahen, um dann zu Gott zu beten: O Gott, der Du die drei Weichtiger Archim, Herenneum und Quardanum aus dem Vaterland in das Elend und von dem Elend in den Himmel berufen hast, verleihe uns gnädiglich, daß wir nach dem Elend dieses Lebens in das rechte wahre Vaterland — in den Himmel kommen mögen.

Ueber blutende Madonnenbilder.

(Nachträge zu Sageurs „Maria vom Blute“.)

Von Dr. A. Clavel, Wetten.

(Fortsetzung.)

III.

Unter der Unzahl von Wallfahrtsorten und Gnadenbildern in den Ländern der österreichisch-ungarischen Krone scheint sich nur ein einziges Marienbild unseres Legendentypus zu finden, St. Maria zu Attersee am Attersee in Oberösterreich, doppelt interessant durch den Einblick, den es uns in Werden und Wachsen ikonographischer Legenden gewährt. Das Muttergottesbild ist auf Holz gemalt, stellt Maria im Brustbild dar, wie sie das auf der Weltkugel stehende, mit einem Apfel spielende Jesuskind hält, die fast ganz unbekleidete Vollgestalt auf dem Rücken mit ihrem Mantel etwas bedeckend. Von einem gottlosen Feind Mariä wurde es am 15. August 1622 vor einen Hühnerstall gestellt, dann vom Wind zur Erde geworfen, von der Hausfrau gefunden, die, ergrimmt darüber, daß Maria die Hühner nicht hüten wollte, mit einem Weil darauf einhieb. Das Bild habe auf den Streich alsbald einen roten Streifen gezeigt, der indes nach dem Abwischen durch die Frevlerin allezeit frischer geworden sei. „Von der Zeit an sind bishero große Wunder und Guttaten bei andäch-

tiger Anrufung der Himmelskönigin Maria in dieser hl. Bildnis geschehen“ schließt die kurze Beschreibung des Wallfahrtsbildes, dessen Original nach gütiger Mittheilung des Pfarrherrn Pirleithner in Attersee „durchaus nicht so schön ist, als es in der daselbst gebotenen Abbildung dargestellt wird“. Am Hals der Madonna und an der Stirne des Jesuskindes zeigen Kopie wie Original den roten Streifen noch, dessen Ursprung in Bild und Legende eine widersprechende Erklärung finden.

Das Bild der Atterseer Wallfahrtskirche nämlich, die zur Hauptpfarre St. Georgen in der hochgräflich Chevenhiller'schen Herrschaft Rogel gehört, trägt eine lateinische Inschrift unterhalb der Darstellung, deren historisch-kritische Exegese den Schlüssel zur Lösung so mancher ikonographischer Rätsel bieten mag:

Haec imago loco asseris affixa
stabulo gallinarum, in vigilia ss.
Trinitatis ex mandato deponenda,
ab inimico B. V. M. securi medium
dissecta, uti rubra linea ostendit.
Nunc exhibita est palam 1652,
15. Augusti.

Das Prius liegt jedenfalls eher bei der Inschrift als bei der Legende, die jene urkundlich und ursprünglich gegebenen Züge ausgestaltete und vermehrte und zu Widersprüchen zwischen Schrift und Wort führte. Die „rubra linea“ hat der schaffenden Einbildungskraft der Volksseele, deren Gestaltungsgabe gerade an Wallfahrtsbildern sich besonders mächtig und fruchtbar erwiesen hat, weitesten Spielraum gelassen¹⁾.

IV.

Maria vom Blute in Neukirchen
und Schrezheim.

Das besondere Interesse der Leser unserer Zeitschrift wird das folgende Bild, und zwar dessen Kopie noch mehr als das Original, in Anspruch nehmen sowohl wegen der Eigenart der Darstellung und des Stoffes, als auch wegen des Standortes des Kleinkunstwerkes. Es ist meines Wissens der einzige statuarische Vertreter des Motivs vom blutenden Madonnenbild, der

¹⁾ In G. Kolb, S. J., Marianisches Oberösterreich, Linz, Haslinger, ist das Atterseer Marienbild beschrieben und abgebildet.

in einer Kirche unseres Landes sich findet. Im Besitze dieses seltenen Schatzes ist die Kapelle zu Schrezheim, die Burtsche (Buchsche) Freundschaftskapelle¹⁾. Dieselbe wurde unter dem Ellwanger Fürstpropst Ludwig Anton, dem Sohn des Pfalzgrafen vom Rhein, Kurfürsten Philipp Wilhelm, im Jahre 1692 von dem Besitzer der Schrezheimer Ziegelei, Friedrich Ziegler, erbaut und später dem hl. Antonius von Padua und der hl. Barbara geweiht. Letzterer Bild ward im äußeren Giebelfeld später angebracht. Eine Reliquie des Patrons wurde direkt von Padua 1757 zugeführt. Außer klassizistisch gehaltenen Freskogemälden an den Plafonds und vier Oelgemälden von Joseph Wintergerst²⁾ birgt die Kapelle ein gotisches Relief auf Goldgrund, St. Sebastian. Ihr eigentliches Kleinod aber bildet ein kleiner Fayencealtar in zierlichem Rokoko im Stil Ludwigs XIV. Die andern Schmuckstücke dieses mächtig hohen Aufzuges, wie Engelsfigürchen, Vasen, Leuchter, sind auch in Württembergs „Kirchlichen Kunstaltertümern“³⁾ beachtet und beschrieben worden, nicht aber dessen Hauptgegenstand, dessen Darstellung nach Idee und Ursprung in eigenartiger Weise Kunst und Legende verkörpert: ein Madonnenbild mit einem Säbel im Kopf, von hinten nach vorn gesteckt.

Zunächst fällt das Material des Bildes und des ganzen Rokokoaltärcchens auf. Kirchliche Kunstgegenstände in Fayence sind eine Seltenheit. Doch ist sicher, wie schon Replers Inventarwerk angibt und auch neuesten Kurz in dem unten anzuführenden Aufsatze als kaum zweifelhaft hinstellt, daß der Fayencealtar Schrezheimer Arbeit ist. Das Dörschen bei Ellwangen hatte nämlich bis zum Jahre 1872⁴⁾ eine Porzellanfabrik, zu deren Errichtung Fürstpropst Franz Georg im Jahre 1752 einen Freiheitsbrief mit Privilegien und Mono-

¹⁾ Im Sinne von Kapelle der Burtschen Verwandtschaft, von der die Kapelle mit reichen Mitteln ausgestattet worden ist.

²⁾ Geboren 1784 zu Wallerstein, gestorben 1867 als Galeriedirektor in Düsseldorf; seine Familie war eine Zeitlang im Besitze der Schrezheimer Fayencefabrik.

³⁾ S. 90.

⁴⁾ 15. Februar 1872 abgebrannt, dann Mineralbad.

polrecht dem Johann Bux von Schreizeim verlieh.

Die kurze, fast vergessene Blüte jenes Kunsthandwerks in Schreizeim und seiner nächsten Konkurrenz Crailsheim und im weiteren Frankenlande hat Schauffele in den Württembergischen Vierteljahrsheften für Landesgeschichte „Zur Geschichte der Töpferei in Franken, mit besonderer Rücksicht auf die in der Haller Sammlung aufbewahrten Gegenstände. Nebst einem Anhang über Schreizeim“ kurz behandelt¹⁾.

Ob nicht dieser Gründer der Porzellanfabrik, dessen Grabstein noch in der Kapelle steht, dessen Vorfahre, Franz Matthäus Bux, nach dem Beispiel seines Schwiegervaters Ziegler die Kapelle weiter ausstattet und 1729 dem hl. Antonius geweiht hat, auch zu den Stiftern der wachsenden Einkünfte der Buxschen Kapelle gehört und ob nicht gerade an seine Person die Vermittlung des merkwürdigen Kunstwerkes sich knüpfen sollte?

(Schluß folgt.)

Paramentif-Fragen.

Ein Vortrag von Stadtpfarrverw. Alb. Pfeffer in Balingen.

(Fortsetzung.)

Gegen die chemischen Anilinfarben, womit die heutigen Paramentenstoffe zum guten Teil gefärbt sind, ist ferner der schwere Einwurf zu erheben, daß sie dem Lichte nicht standhalten. Die Farben der kirchlichen Gewandungsstoffe müssen unbedingt echt sein gegen Licht, Luft und Reibung. Der modernen Färbetechnik ist es möglich, alle diese Bedingungen oder wenigstens zum größten Teil zu erfüllen, indem sie wieder auf die vegetabilischen und mineralischen Farben zurückging. Diese natürlichen Farben haben den Vorzug, weniger den zersekenden Einflüssen des Lichtes ausgesetzt und fast unvergänglich zu sein. Gerade diese vegetabilischen und mineralischen Farbstoffe ergeben bei der Färbung der Stoffe abgetönte Farben, keine reinen, ungebrochenen Farben. Schon die Natur weist also auf die gebrochenen Töne hin, die auf das Auge so wohlthuend und angenehm einwirken. Freilich sind diese

Farben auch erheblich teurer als chemische Farben. Liegt es den Konsumenten daran, farbechte Paramente zu bekommen, die unter der Einwirkung des Sonnenlichts nicht schießen sollen, gilt es auch, einen um ein wenig höheren Preis beim Ankauf von Paramentenstoffen anzulegen.

Es ist ein hoch anzurechnendes Verdienst der Frau Helene Stummel in Revelaer, gegen die Verwendung dieser mit den giftigen Anilinfarben grell gefärbten Paramentenstoffe energisch aufgetreten zu sein und gegen die Begriffsverwirrung, als ob chemisch- und physikalisch-reine Farbe und kirchliche Farbe sich decken müßten, den Kampf aufgenommen zu haben. Wir müssen die Dame in diesen Bemühungen unterstützen. Es ist wahr: die Anschauung von den reinen Farben, von den sog. „kirchlichen“ Farben ist so allgemein angenommen, so tief eingebürgert, daß es längere Zeit brauchen wird, bis ein besserer Geschmack sich wieder ausgebildet hat. Paramentenvereine, Paramentengeschäfte, Konsumenten, Pfarrer müssen gemeinsam eine Besserung erstreben und erwirken.

Als vor Jahren ein Paramentenhändler aus seinem großen Koffer die grellsten Rot und Violett und die giftigen Grün-Paramente herausholte und mir anbot, entsetzte ich mich über diese Geschmacklosigkeiten und fragte verwundert, wie er denn dazu komme, diese abcheulichen Sachen zu führen und einem feiner empfindenden Menschen anzubieten. Ruhig gab er zur Antwort: „Diese Sachen, billig und schlecht, werden gerade am meisten begehrt. Wir kennen unser Publikum und passen uns seinem Geschmacke an. Und wenn ich die Pfarrherrn frage, warum sie gerade diese grellen Paramente kaufen, sagen sie, diese Farben sind eben die kirchlichen.“ Es tut not, daß beide, Produzenten und Konsumenten mit der bisherigen Praxis brechen: die Geschäfte, daß sie edlere, lichtechte, besser und zarter gefärbte solide Stoffe zu Paramenten verwenden, die Pfarrer, daß sie grundsätzlich keine solchen geringen, schreienden, häßlichen Paramente kaufen, konsequent alles Geschmacklose zurückweisen und nur Gutes und Solides von ihrem Geschäft sich zeigen lassen. So viel feinen

¹⁾ 1881 S. 155 ff.

Geschmack müssen Produzenten und kaufendes Publikum haben, daß sie Gutes und Unfeines unterscheiden können. Dazu soll die heutige Ausstellung alter Paramente erziehen; sie soll demonstrieren, daß bei diesen alten Arbeiten sich „kirchlich“ und „geschmacklos“ nicht decken. Wie unharmonisch und unerträglich die Mehrzahl der heutigen Paramente wirkt, kommt scharf zum Bewußtsein, wenn man sie in die Nähe alter Stoffe, alter kirchlicher Kleidungsstücke bringt. Immer wird das Neue störend, aufdringlich, schreiend wirken.

Empfehlenswert wird es sein, bei Anschaffung einer neuen Kasula, eines neuen Rauchmantels ein größeres Stoffmuster oder mehrere verschiedene Nuancen einer Farbe, etwa Rot oder Violett zum Altar zu legen und auszuprobieren, wie der Farbton sich einordnet in das gesamte Willen der Kirche.

III. Der Schmuck.

Die äußere Erscheinung und die Stimmung eines Paraments wird hervorgerufen durch die Form, das Material, die Farbe und den Ton des Stoffes, der verwendet wird. Die Tönung des Paramentenstoffes muß die Dominante angeben, wogegen der Zierat und das Ornament nicht mehr aufkommen kann und soll. Aber die farbige Stimmung eines kirchlichen Gewandstückes kann gesteigert werden durch geschmackvoll und mit feinem Sinn fürs gehörige Maß eingefügte Ornamente und Schmuckformen. Darum ist das dritte für Wirkung und Wert eines kirchlichen Kleidungsstückes mitbestimmende Moment der Schmuck.

Ein Kennzeichen eines guten Teils der Paramente von heute ist, daß sie mit Schmuckformen förmlich übersät sind; jedes freie Plätzchen bekommt seine Blumen und Ranken, so daß ein Messgewand wie ein Filigran, wie ein buntblühendes Gartenbeet eines Kunstgärtners aussieht. Ist das notwendig, daß das Ornament mit seinen Ranken und Passifloren alles überwuchert? Ist das Ornament an den kirchlichen Gewändern überhaupt notwendig? Bei Fra Angelico da Fiesole, van Eyck, Raffael, Rubens ist die Albe, die Gewandung der Engel und Priester

ohne jeglichen Schmuck. Ein weißer, weiter, unter der Brust durch einen Gürtel zusammengeschlossener, die Füße umwallender, aus reiner, einen kräftigen Faltenwurf bedingender Leinwand gefertigter Talar, das ist bei aller Einfachheit das vornehmste, edelste Gewand. Bei aller Schmucklosigkeit hat es etwas Schönes, Reines und Strenges. Unvereinbar mit diesem ernsten Charakter der Albe sind die heute vielfach verwendeten, den unteren Abschluß bildenden durchbrochenen Spitzen. Als Mißgriff sind diese Spitzen schon auf den ersten Blättern des ehrwürdigen Kirchenschmuckes bezeichnet worden. An ihrem unteren Ende ist die Albe am meisten der Reibung und Abnützung ausgesetzt; zum Abschluß taugt daher, schon wegen der gefährlichen Nähe der Stiefel, ein so zartes Gebilde wie eine durchbrochene Spitze nicht; der Saum muß vielmehr der verstärkte Teil sein. Soll die Albe durch einen ihrem Charakter angemessenen Schmuck zu ihrer Würde wieder zurückgeführt werden, kann man Bordinen aufsticken oder einen Besatz aufnähen, aber dieser Besatz sei schmal, von kräftiger Wirkung, damit er das Gewand abschließe und ihm eine abgrenzende Bestimmtheit gebe, sowie dem Saum eine gewisse Festigkeit verleihe. Auf seinem herrlichen Verkündigungsbild in der Stuttgarter Gemäldegalerie bekleidet Zeitblom den Engel mit einer in großen Falten niederwallenden Albe, die einen schmalen 2—3 cm breiten grünen Saum aus halben Vogen als einzigen Schmuck aufweist: und doch hat das Gewand eine festliche, ernste Wirkung.

So ist es auch denkbar, ein schönes Messgewand herzustellen ohne jeglichen Schmuck. Der einzige Schmuck wäre ein edler, weicher Stoff, etwa wie die beiden Firmen Goges in Krefeld in wunderbarer Schönheit solche Stoffe weben, ein einfaches gut proportioniertes Kreuz in Vorten aufgenäht, das Gewandstück mit einer Vorte oder farbigen Schnur eingefast. Ein solches schlichtes, solides Werkstück wäre einer unsoliden mit Ornamenten überhäuften französischen Importware weit vorzuziehen. Eine gewisse Richtung im heutigen Kunstgewerbe will überhaupt das Ornament und den Schmuck ganz

verpönnen, um das Ziel einer reinen Sachkunst, echter Solidität zu erstreben und zu erreichen. Es liegt in der Bewegung etwas Berechtigtes: der Schmuck, der sehr in das Auge sticht, birgt die Gefahr in sich, daß man die Forderung nach einem soliden Material überfieht und das konstruktive, Zweckmäßige und Solide über der gleißenden Verzierung vergißt. In diesem Sinne möchte auch ich der reinen Sachkunst in der Paramentik das Wort reden gegenüber einer unsoliden Blumen- und Rankenanhäufung auf schlechtem Stoff. Als eine Schule der Erziehung zum Besseren möchte ich die reine Sachkunst Konsumenten und Produzenten, Paramentengeschäften und Pfarrherren empfehlen.

Wir möchten aber nicht behaupten, auch nicht wünschen, daß damit auch die Erlösung des Sinnes für jeglichen, dem schlichten Werkstück zugefügten Schmuck verbunden sein müßte. Wir möchten vielmehr den Schmuck am kirchlichen Parament. Aber der Schmuck hat auch seine Gesetze und inneren Bedingungen: die Verzierung darf sich nicht aufdrängen, darf nicht grell-bunt sein und schreien, sondern sie muß sich dem Hauptzweck unterordnen, — und der ist, ein Gewandstück zu sein, nicht eine Musterkarte von Farben und Verzierungen. Das Ornament muß darum sparsam angewandt werden und eine ruhige, zurückhaltende Wirkung ergeben. Das geschieht aber dadurch, daß das Ornament mit zwingender Logik angewandt wird, von Anfang an als ein konstruktiver Teil des Paraments behandelt und zur Raumfüllung und Flächenverteilung mit Verständnis benützt wird. Material, Farbe, Form und Schmuck z. B. eines fertigen Messgewandes müssen als etwas organisch Gewordenes und Einheitliches anmuten. Dazu gehört aber ein feines künstlerisches Empfinden und ein guter, geschulter Geschmack.

Diese Voraussetzungen bestimmen auch die Größe des Ornaments wie der einzelnen Zierformen. Vielfach sind diese zu groß, dort wieder zu klein. Besonders bei Klosterarbeiten trifft man gerne diese mit unendlicher Liebe und Sorgfalt durchgeführten, zu kleinen und darum

kleinlichen Schmuckformen. Es paßt eben nicht jedes Muster, einmal im Kirchenschmuck oder in einem andern Vorlagenwerk abgebildet, allüberall hin. Es gehört dazu ein feiner Geschmack, der für Proportionen Empfindung hat.

Die Ornamente selber müssen bezüglich der Farbe in Einklang stehen mit der Farbe des ganzen Gewandes. Wie viel wird da gesündigt! Oft wird eine ganze Musterkarte von Farben und das ganze Spektrum auf eine einzige Stola gestickt! Die Alten beschränkten sich auf einige Farben und zeigten sich darin als Meister. Man braucht nur wenige, aber gut und fein zusammengestellte Farben zu einer guten geschlossenen Wirkung.

Die Verzierung soll flächenhaft gehalten sein. Es ist eine Verkenntnis der Grenzen der textilen Kunst, plastische, bossierte oder getriebene Arbeiten aufzulegen, oder durch Schattierung eine plastische Wirkung erzwingen zu wollen. Heute ist diese Methode ganz allgemein im Schwung: man denke an die plastisch wirkenden Akanthusblätter, an die schattierten Disteln, Efeu- und Rosenmotive. Der ebene Stoff fordert eben ein flaches Ornament. (Fortsetzung folgt.)

Die Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf 1909.

Von Prof. Dr. L. Baur, Tübingen.

(Fortsetzung.)

Im Gegensatz zu den beiden genannten Unterabteilungen enthält die „deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts“ (Raum 7—10) nur Bilder und einige neuzeitliche Kunstgegenstände, darunter die prachtvolle in Eichenholz ausgeführte Figur des „Moses, die Gesezestafeln zertrümmernd“ von Ernst Herter in Charlottenburg, einen hübschen Frauenaltar von Brüg, eine Kreuzwegstation von demselben und einige wenige andere.

Schon daraus ergibt sich, daß die Auswahl der Ausstellungsgegenstände nicht ganz systematisch getroffen wurde bzw. werden konnte: denn „hart im Raume stoßen sich die Dinge“.

3. Die zweite große Abteilung enthält die neuere christliche Kunst ihrem ganzen Umfang nach, und zwar ist nicht nur die

deutsche, katholische und protestantische, kirchliche und außerkirchliche religiöse Kunst vertreten, sondern auch Frankreich, Belgien, Holland, England haben bedeutsame Werke gesandt — nur Italien fehlt, wahrscheinlich wegen der italien. Ausstellungen dieses Jahres. — Damit ist zugleich ein höchst lehrreicher Vergleich gleichzeitiger Tendenzen christlicher Kunst in den einzelnen Ländern ermöglicht. Es mag aber sofort betont sein, daß nicht alle Objekte, die ausgestellt wurden, auch wirklich in die Abteilung für christliche Kunst gehören. Es sind einzelne Bilder darunter, die mit dem Christentum genau soviel zu tun haben als ein japanischer Gözentempel mit einem katholischen Kirchenbau. Dahin gehört beispielsweise „der Gottsucher“ von Boden-Heim (Vlaubeuren), ein lang ausgestreckter junger Mensch, der inmitten einer großartigen Natur sein Gesicht auf den Boden preßt. Auf den ersten Anblick denkt man an einen Verunglückten. — Das Suchen Gottes in der Natur ist nun gewiß auch ein christlicher Gedanke. Hier aber ist er über einen naturalistischen Pantheismus nicht hinausgekommen. Das Bild hätte in die Abteilung für moderne Profankunst gehört. Jedenfalls verrät es nichts spezifisch Christliches. Ebenjowenig hätten nach unserem Dafürhalten die Bilder von Albert Besnard (Paris) (Raum 34 Nr. 34—39), die für die Ausschmückung der Hospitalkapelle Gazin — Perrochaud in Verd sur Mer bestimmt sind¹⁾, hieher gehört. Sie haben mit dem Christentum nur soviel zu tun, als die stoisch-rationalistischen Lehren, die sie predigen, teilweise ja auch christlich sind, aber spezifisch christlich sind diese Bilder nicht. Das Kreuzifix ist hier zum reinen Symbol geworden. Sonst ist es eine Verquickung monistisch-naturalistischer stoischer Ethik mit christlichen Formeln, was sie vertreten, bzw. das Christliche an ihnen ist durch Symbolismus defiguriert. Zum Beweise brauchen wir nur die Idee der Bilder vorzulegen: es sind zwei Serien, von denen die eine das sittliche Uebel als Ursache der Krankheit, die andere das menschliche Streben zum

Guten als Quelle der Gesundheit darstellt, und zwar:

1. Die Geburt: der Mensch zum Leiden bestimmt. 2. Das sittliche Uebel, die Völlerei, die Unterdrückung des Schwachen, Lafter aller Art erzeugen das physische Leiden. 3. Das Einzelsein stirbt, das All lebt weiter. 4. Resignation vor fremdem Leid. 5. Auferstehung. Hoffnung entsteht im Herzen und regt die Tatkraft an. 6. Operation eines Kranken; der Glaube an die Wissenschaft und an den Erfolg. 7. Nächstenliebe; die Menschen helfen sich gegenseitig und tun Gutes für Gutes. 8. Die Menschheit ist wiedergewonnen durch den Glauben, die Hoffnung und die Liebe, durch die Wohltaten der Wissenschaft und durch die eigene Kraft. Sittliche und körperliche Gesundheit streben dem künftigen Paradies entgegen. Der Erzieher trägt die Ehrenkrone. Im oberen fernen Hintergrund stehen Bäume. Engel, welche die Tugenden darstellen, bauen am Paradies.

Was hier verkündigt wird, ist der Satz: Störungen der sittlichen Ordnung rufen auch Störungen der physischen Ordnung hervor; sittliche Gesundung und Förderung der sittlichen Mächte bedeutet auch Hebung der physischen Gesundheit des Menschen. — Man wird nicht sagen können, daß dieser Gedanke spezifisch christlich sei.

Noch mehr gilt dies von gewissen Friedhofsdarstellungen: die beiden Grabreliefs von Rudolf Vosselt z. B. (zwei notdürftig bekleidete Frauengestalten, die eine mit Vorderansicht, die andere in Rückenansicht, mit durchscheinenden Körperformen) verraten nicht ein Atom christlichen Geistes. Sie und andere gehören nicht zur „christlichen Kunst“, sondern schlagen dem christlichen Empfinden direkt ins Gesicht. Das ist Neopaganismus in Reinkultur!

Es mag hier gleich eine weitere, allgemeine, aus der Vergleichung dieser verschiedenen Gattungen abgezogene Bemerkung angebracht werden:

Diejenigen Besucher der Ausstellung, welchen vor allem am Herzen liegt die Hebung unserer katholischen Kirchenkunst, werden sich in ihrem Urteil darüber einig sein, daß aus dem Vergleich mit den Nazarenern und den verwandten Richtungen mit der heutigen katholischen Kirchenkunst für den katholischen Künstler sich wichtige und brauchbare Lehren ergeben:

Die erste ist die, daß die Nazarener das Heilige ehrfurchtsvoll ansahen, daß sie sich der ehrfurchtgebietenden Distanz

¹⁾ Es ist uns unbekannt, wer sie in Auftrag gab; wohl der Maire?

zwischen Natur und Uebernatur, Menschlichem und Göttlichem bewußt blieben und sie auch zum sichtbaren Ausdruck brachten. Nicht das ist die Forderung, daß das Göttliche und Ueberirdische erschöpfend und faktisch dargestellt werde — das ist unmöglich! — aber daß es durch die Ehrfurcht, mit der es behandelt ist, sich herausfühlen lasse und sich uns aufzwingen, das muß man verlangen können. So wenig der Philosoph und Theologe das Wesen Gottes oder des Gottessohnes in völlig adäquater Weise zur Erkenntnis und Darstellung bringen kann, so wenig vermag es der Künstler, ja, er noch weniger, da er im Rahmen des Bildlichen, Räumlichen bleiben muß. Aber was er kann, das ist, die heilige Scheu, die tiefe Ehrfurcht vor dem Göttlichen darzustellen und erkennen zu lassen. — Das haben nun eben die Nazarener, erfüllt von Glauben an Gott, an die Gottessohnschaft Jesu, erfüllt von Ehrfurcht vor dem Heiligen, getan. Darin liegt ihre bleibend wertvolle Vorbildlichkeit für den modernen katholischen Künstler. — Welche Seite nun der Künstler im Göttlichen besonders betonen wolle, das steht ihm frei, bezw. das hängt vom Stoffe ab. Die Nazarener betonten — in Raffaels Spuren wandelnd — mehr das Liebliche, Tröstliche, väterlich Herablassende in der Gottheit. — Es mag unserer Zeit entsprechenden sein oder näher liegen: das Rätselvolle, das uns zu denken gibt, das Unerforschliche, das uns anzieht, das Machtvoll-Ueberlegene, an dem wir Halt suchen, herauszugreifen. Es mag dem heutigen Künstler näher liegen und anziehender erscheinen, von dem Verhältnis des Erbarmenden Gottes zur Seele lieber auszugehen, als von dem Verhältnis des schöpferischen Gottes zur Natur. — Gut! Sei es darum! Aber eines muß verlangt werden: daß Gott nicht naturalisiert, daß das Göttliche nicht zum rein Menschlichen herabgestimmt oder gar gemein werde.

Das zweite, das uns die Nazarener lehren und was die heutige Zeit als wertvolles Element in ihr eigenes Schaffen herübernehmen dürfte, das ist die Klarheit des Inhalts und der Form.

Die moderne christliche Kunst hat sich — wie ich glaube unter dem Einfluß des

Schleiermacherschen und Jakobischen Religionsbegriffs — zu sehr vom vagen Gefühlsmäßigen leiten lassen. Die einfache, schlichte Verstandesklarheit, die schlichte Anerkennung des Faktischen tritt (wenigstens in den Extremen) oft ganz zurück. Zum Beweise dafür vergleiche man einmal die sogenannte „Verkündigung“ von Heinrich Vogeler. — Wer würde denn eigentlich hinter einem auf grüner Wiese inmitten von Gänseblümchen sitzenden Mädchen im grünen Kleide und diesem Gitarre oder Mandoline spielenden Mädchen im blauen Kleide eine „Verkündigung“ suchen? — Daß es so bezeichnet wird, ist nichts mehr und nichts weniger als eine Fälschung, weil es die poetisch allegorisierende und naturalisierende Verflüchtigung eines geschichtlichen heiligen Vorgangs zu einer „Frühlingszene“ ist.

Man hat gesagt: die Nazarener haben das Gefühl für Farbe und die Farbentechnik nicht gehabt. Das ist ganz sicher nicht allgemein richtig. Aber das ist gewiß, daß gerade auf diesem Gebiet ein zweifelloser technischer Fortschritt der Malerei liegt. Die Farben- und Lichtexperimente der neueren Kunstströmungen der Freilichtmalerei, des Impressionismus, des Pointismus und wie diese Maler-„ismen“ alle heißen, sind nicht ganz ergebnislos gewesen, so wenig sie in ihrer extremen Ausbildung auch berechtigt sein konnten. Aber sie haben die Fähigkeit des Farbensehens und der Wiedergabe des Lichts außerordentlich erhöht. — Wird nicht dadurch eine feste Richtung gewonnen werden können, daß man mit dieser Farbkunst wieder mehr Zeichnung verbindet? daß man diejenigen Maler, deren Bestreben dahin geht, fördert und ihren Bestrebungen gerecht wird?

Eine andere Wendung, die damit zusammenhängt, läßt sich zugleich beobachten: die neueste Wendung geht auf eine möglichste Vereinfachung in Komposition und Form. Man braucht nur die Werke von Maurice Denis, Puvis de Chavannes, Alexandre Séon auf französischer Seite, die neuen Bilder von Fugel (für den Chor der Stadtpfarrkirche in Ravensburg: Johannes in der Wüste predigend, Petrus von Andreas dem Herrn entgegengeführt) und die Franziskusbilder des nicht weniger

hochbegabten Fritz Kunz sich anzusehen. Ich habe zwar das Empfinden, daß in den Bildern von Denis zu viel gekünstelt. Primitives sich findet: so können wir nun einmal nicht mehr sein und sehen. Auch wird es keinem ernstlichen Widerspruch begegnen können, wenn wir sagen: die Tendenz zum Primitiven darf nicht so weit gehen, daß sie die Form zerstört, daß sie all das geüßentlich außer acht läßt, was die Art des Sehens in der Neuzeit bestimmt und was sie an künstlerischem Können sich erwarb. Aber als ein gewisser Rückschlag, als eine Folge der Uebersättigung an einer raffinierten Technik hat diese Tendenz zum Primitiven ihr gutes Recht. Nun gibt es ja verschiedene Arten von Primitivismus. Der eine ist mehr gekünstelt; um bestimmter Stimmungen oder Wirkungen willen gefällt er sich in einer gewissen Stilisierung der Körper, in der Betonung der aller-einfachsten Formen, sei es bewußt oder nicht. Ja, zuweilen verfällt er in einen richtigen Archaismus und erkünstelte Altertümlichkeit, oder auch erkünstelte Derbheit. Dieser Primitivismus ist deutscherseits zunächst im Holzschnitt von Sattler besonders gepflegt worden, in Frankreich von Balloton, der geradezu in seinen äußeren Formen die Art der Kinderzeichnung imitiert, und deutsche Künstler, wie Leistkow, Heine, Strathmann, Eckmann, Ehrler u. a. beeilten sich, es ihm nachzutun¹⁾.

Eine andere Art ist jene, welche sich darauf besinnt, in Inhalt und Form nur das Wesentliche, das Einfache ohne Künsteleien, ohne besondere Komplizierungen darzustellen; auch in Empfindung und Denkweise wieder zu den großen Elementarformen zurückzukehren und sie in ihrer einfachsten, natürlichsten Art wiederzugeben. Wir könnten unter unseren Meistern etwa an Schiöhl erinnern.

Es ist keine Frage, daß damit ein gesunder Zug sich offenbart. — Nur davor muß gewarnt werden, daß dieser Primitivismus nicht erheuchelt, gekünstelt, unwahr werde, daß er nicht, anstatt zu den einfachsten Elementen der Natur hinzu-

führen, vom Natürlichen weggleite. Die Grundfrage liegt doch darin: wie weit können wir heute primitiv empfinden? Und die Antwort wird sein: nur insoweit, als das Primitive nicht gekünstelt, nicht willkürlich auf irgend einer Stufe der Kunstentwicklung gesucht wird, sondern insofern es den Grundzug des Natürlichen darstellt. Diese Klippe wurde unseres Erachtens von den modernen religiösen Primitivisten nicht vermieden.

3. Interessant gestaltet sich die Ausstellung auch deshalb, weil sie einen Vergleich zwischen der katholischen und protestantischen Kirchenkunst gestattet. — Hier fällt nun zunächst ins Auge die imponierende Geschlossenheit dreier Künstlercharaktere: Gebhardt, Uhde und Steinhäuser. Sie treten nicht nur um der Qualitäten ihres künstlerischen Schaffens willen sehr stark hervor, sondern vor allem auch deswegen, weil jedem derselben ein eigenes Kabinett zugewiesen ist, in welchem jeweils eine reiche und glückliche Auswahl guter, große und eindrucksvolle Werke vereinigt. — Das ist ein äußerer Vorteil, wie er den katholischen Künstlern, d. h. den Malern, nicht in gleicher Weise zu Gebote stand — abgesehen von den Kreuzwegstationen von Seuffert und dem Kabinett der Beuronen. Unter den vorhandenen vermögen die Bilder von Fugel, Feuerstein, Kunz in ihrer Gesamtheit und Vereinigung am meisten Eindruck zu machen. Die übrigen sind viel zu vereinzelt und verzettelt, als daß sie den gleichen imponierenden Gesamteindruck machen könnten, und auch die genannten leiden darunter, daß sie sich mehrfach mit der Ausstellung von bloßen Skizzen begnügten. — Kommt dann noch auf Seiten der Kritiker die Geneigtheit dazu, die genannten protestantischen Künstler über den Schellenkönig zu loben und auf katholischer Seite entweder die faktischen Leistungen derjenigen Künstler, die sich ehrlich und bestimmt auf den Boden des katholischen Dogmas zu stellen entschlossen sind, nicht in ihrem Vollwert anzuerkennen, oder direkt herunterzumörgeln, so geschieht unseren katholischen Meistern direktes Unrecht. Sie müssen dadurch entmutigt werden!

Noch eine andere Beobachtung drängt

¹⁾ Vgl. Lange in „Kunst für alle“ XIII (1898) 179 f.

sich auf. Die genannten drei protestantischen Künstler, so verschieden sie auch voneinander sind, stellten sich im allgemeinen auf den Boden der Gl. Schrift. Sie gehören gerade in ihren bedeutendsten Werken zu den religiösen Historienmalern. Das gibt ihrem Schaffen festen Grund und eine gewisse Sicherheit und bewahrt sie vor allzugroßen subjektivistischen Extravaganzen.

In diesem Punkt stehen ihnen die katholischen Künstler, denen es Ernst ist mit ihrem katholischen Standpunkt, mindestens gleich — besser gesagt, sie stehen über ihnen. So wenig ist hier Grund vorhanden, in das winfelnde Inferioritätsgefühl, in welchem sich manche gefallen, einzustimmen, daß wir in dieser Festigkeit der biblisch-dogmatischen Grundlage geradezu den höchsten Vorzug, die unzweifelhafteste Superiorität der katholischen Kirchenkunst erblicken dürfen, die zugleich befruchtend und kraftverleihend ist.

Das zeigt sich nirgends so deutlich als da, wo diese Grundlage — auch auf katholischer Seite — nicht so sicher erfaßt ist: sofort tritt eine subjektivistische, psychologische Verflüchtigung an die Stelle, die heiligen Vorgänge sinken herab bis zu — man verzeihe den Ausdruck — Seltsamkeiten, wie sie noch zu erwähnen sind. — In Fragen des Technischen und insoweit es sich um energische und tiefe Durcharbeitung biblischer Szenen handelt, können und dürfen diese protestantischen Künstler auch katholischen Meistern als Vorbild dienen. Was sie aber sofort voneinander scheidet und scheiden muß, das ist die grundsätzliche Auffassung der biblischen Vorgänge, des Uebernatürlichen, der Erlösungstat, des Göttlichen. Das letztere ist leider von einer großen Anzahl katholischer Meister nicht beachtet worden. Einzelne haben sich in viel zu große Abhängigkeit von Gebhardt begeben.

II.

Das führt uns zu einem Punkt, den wir als grundsätzlich bedeutsamen herausgreifen und an der Hand der ausgestellten Bilder genauer beachten wollen.

Wie stellt sich die moderne religiöse Kunst zu Christus, zur Lehre

von der Person Christi und seinem Leiden?

Es sei gestattet, einige allgemeinere Bemerkungen über die verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten und Auffassungsformen voranzuschieben. Das Gewoge des Geisteslebens spiegelt sich in den Auffassungen und Richtungen des Kunstlebens wider: auf und ab, gesunde und kranke Zustände und Zeitererscheinungen, Materialismus und Idealismus, Libertinismus und Sittenstrenge, Mißachtung und Wertschätzung des Religiösen. Auch die verschiedenen Meinungen der heutigen Welt über Christus spiegeln sich in der Kunst wider. Und die Frage: was haltet ihr von Christus? scheidet wie die wissenschaftlichen Geister, so die Künstler.

Gehen wir von dem Christusbild der Nazarener aus, so ist daselbe, theologisch betrachtet, zweifellos dazu angetan, der dogmatischen Lehre von der hypostatischen Union Rechnung zu tragen, wenn auch nicht sie bildlich und vorstellungsmäßig ganz auszudrücken. Sie traten an ihre Aufgabe heran ganz durchdrungen von heiliger Ehrfurcht vor dem Göttlichen im eigentlichen Sinn, das in der Person Jesu Christi sich offenbarte.

Ein zweiter Zug dieser Christusdarstellungen ist die fromme Liebenswürdigkeit, welche sie der Christusgestalt geben; das Liebliche, das bis zur süßlichen Manier wird, das Weiche, das nicht selten zur Kraftlosigkeit herabsinkt, tritt hervor. Damit hängt zusammen, daß man der Darstellung Jesu mit Maria zusammen eine große Vorliebe entgegenbringt. Ernst Deger hat uns dafür in seiner herrlichen und herzerquickenden, frommen Regina coeli ein vollendetes Beispiel geschaffen.

Auch den leidenden Heiland stellten sie so dar, daß aus dem tiefsten Schmerz und dem schmachvollsten Leiden der starke Erlöserwille, daß aus der Erniedrigung und Schwäche seiner Menschheit die Kraft und Höhe seiner Göttlichkeit hervorleuchtete oder doch geahnt werden konnte. Auch über sein Leiden wußten sie einen Hauch von Frieden und Ruhe zu breiten, der nicht selten die Rauheit und die Härte des Vorgangs zu sehr in den Hintergrund

drängte, ja in gewissem Sinn fast ganz anshob.

Es gilt in der Tat auch hier das Urteil, das Kunz in seiner Kunstgeschichte in die Worte zusammenfaßt: „Wer die religiösen Werke dieser Meister durchgeht, wird selten Entlehnungen aus den vorraffaelitischen Malern begegnen (gemeint sind die Umbrier, Umbrosflorentiner und Sieneſen) — ja, auch nur Anklängen an ſie, wohl aber wird er deren reine, heitere, innige, geſühlvolle religiöſe Auffaſſung finden — doch, und dieß muß beſonders betont werden, in auffallend ausgeſprochener deutſcher Ueberſetzung.“ (Fortſ. folgt.)

Literatur.

Fritz Kunz, Der hl. Franz von Aſſiſi, mit Text von Heinrich Federer (Verlag der Geſellſchaft für chriſtliche Kunſt). München 1908. 4°. 48 Seiten, mit ſechs Farbentaſeln. Preis 5 M.

Die Kunſt, ein Buch als Ganzes ſchön zu geſtalten, iſt niemals höher geſtanden als in Deutſchland zur Zeit der Erfindung des Buchdrucks. Was Gutenberg und ſeine Genossen im engen Anſchluß an die ſichere Tradition der mittelalterlichen Handſchriften geſchnitten, gegossen, geſetzt, gedruckt haben, das hat keiner ihrer Nachfolger an Kraft und Harmonie übertroffen. Es iſt heute noch ein Entzücken, eine gute Zinkunabel zu durchblättern: ein ſchöner Letternſatz, breiter Papierrand, kräftige Initialen, die Holzschnitte als Ornamente mit dem Text zu Einem Ganzen ſich zuſammenschließend. Im 19. Jahrhundert iſt die Buchausſtattung von ihrer Höhe tief, ſehr tief geſunken. Erſt wenige Jahre ſind es her, daß man der ſchönen Geſtaltung eines Buches wieder ſeine Aufmerkſamkeit zuwendet. Das Buch als Kunſtwerk: das iſt die Forderung von heute. Zu den erfreulichſten Proben eines guten Geſchmacks in der Buchausſtattung gehört das vorliegende Werk. Ein Leben des einzigartigen Heiligen von Aſſiſi darf ſich nicht in der alltäglichen Buchausſtattung ſich vorſtellen, ſondern in einem ganz ſchlichten, künstlerisch-echten Neußern, wie es hier geſchieht. Der große Letternſatz in Antiqua mit kräftiger Linienumrahmung iſt für das Auge ſehr wohlthuend. Zwiſchen dem Text ſtehen die ſchlichten, benutz-primitiven Schwarz-Weiße-Zeichnungen des Schweizer Malers Fritz Kunz. Sie paſſen ſich in ihren ſaſt ungeſchlachten Pinſelſtrichen den Taten und Worten des einfachen Heiligen recht wohl an. In dieſen Blättern ſpricht etwas vom franziſkanischen Geiſt heraus. Weniger befriedigen die Dreifarben-drucke, die an ſich ganz hervorragende Leiſtungen der fortgeſchrittenſten Drucktechnik ſind. Sie ſind hergeſtellt nach großen Gelbildern des Malers Kunz, die in den letzten Jahren auf den Mün-

chener Ausſtellungen zu ſehen waren. So vollkommen auch die Dreifarben-drucke nach den zarten duftigen franziſkanischen Jdyllen in techniſcher Beziehung ſind, in dieſer Verkleinerung auf glattes, glänzendes Kunſtdruckpapier gedruckt, wirken ſie zu weich und ſüß. Schlichte Originallithographien oder Schwarz-Weiße-Zeichnungen hätten eine kräftigere, einheitlichere Wirkung ergeben. Alles in allem iſt das Buch eine erfreuliche Leiſtung, ein eminenter Fortſchritt in der Verfeinerung des Buchäußern, ein Vorbild für Ausſtattung von Heiligenleben. In einem begeisterten Text, der wie ein Hymnus auf den Armen von Aſſiſi ſich lieſt, klingen die Kunziſchen Bilder weiter. Zuweilen wird das begleitende Wort zu oratoriſch und will mit dem kindlich-einfachen Heiligen Franz nicht mehr reſtlos zuſammenharmonieren.

Balingen. Stadtpf. Pfeffer.
Die Wandmalereien von Prof. L. Seiz in der Deutſchen Kapelle der Baſilika zu Loreto, beſchrieben von Mſgr. G. Milaneſe. (48 Illuſtrationen im Text und zwei Einſchaltbilder.) Einſiedeln, Benziger.

Eine koſtbare Feſtgabe, die Freude zu ſchaffen in hohem Grade geeignet iſt, ein ſchönes Denkmal für den 1908 verſtorbenen, als Menſch wie als Künſtler hervorragenden Direktor der Vatiſaniſchen Pinakothek.

Inmitten der Wüſte der modernen Malerei mit ihrer Anarchie der Formen, ihrer Geiſtesarmut und ihrem oft abſtoßenden Naturalismus nutzt dieſe Kunſt an wie eine freundliche Daſe, wo ſchönſtes Leben blüht, die Quellen wahrer Kunſt und hoher religiöſer Begeiſterung ſpringen. Seiz hat bei den großen Meiſtern des Mittelalters gelernt, bei den Florentinern, Umbriern und Sieneſen; aber er iſt ſelbſt auch ein Großer, groß in der Konzeption, Kompoſition und in der maleriſchen Ausführung. Die Entwürfe zeugen von hohem künstlerischen Schauen, die Kompoſition von großer Meiſterſchaft. (Vgl. die großen Gruppenbilder z. B. Grab Maria.) Die maleriſche Ausführung geht freilich ganz andere Wege als die Moderne. Sie iſt auch naturwahr; da und dort glaubt man eine Szene aus dem italieniſchen Volksleben zu ſehen, aber es findet ſich nirgends Abſtoßendes, Bizarres oder gar Gemeines. Wollte man etwas vielleicht anders wünſchen, ſo könnte es wohl am eheſten der ſaſt übermäßig reiche architektoniſche Hintergrund ſein. Die Kunſt von Seiz iſt voll Formenſchönheit, aus tiefinnerem Glauben herausgeſchaffen; ſie erhebt und ſtimmt zur Andacht, ſie betet. Es läßt ſich auf ſie ein Wort vom Künſtler ſelbſt anwenden: „Alles Schöne iſt eine beſondere Gabe, welche außer dem Nützlichen und Guten den Charakter des Göttlichen offenbart.“

In dem Herausgeber G. Milaneſe hat Prof. Seiz ſelbſt den trefflichen Interpreten ſeiner Werke und dargeſtellten künstlerischen Ideen verehrt. Der erklärende Text, der den vielen und wohlgelungenen Illuſtrationen beigeſügt iſt, gibt ihm dieſes gleiche Zeugnis.

Heidenheim.

Dr. Ehrhart.

APR 29 1986



Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Dr. 12.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-handlung Alt.-Gef. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1909.

Einladung zum Abonnement.

Bezugnehmend auf die Einladung des Vorstandes des Diözesan-Kunstvereins zu Ravensburg 1907 und Gmünd 1909 richten wir diesmal mit besonderer Dringlichkeit an unsere Abonnenten, aber auch an den ganzen hochwürdigen Klerus unserer und der angrenzenden Diözesen die nachdrückliche Bitte, das „Archiv“ durch Abonnement und Mitarbeit wirksam zu unterstützen. Man wird es wohl als eine Ehrensache für uns bezeichnen dürfen, das heimatliche Kunstorgan, unseren heimatlichen Eigenbesitz, das „Archiv“, das in unserer Diözese gegründet, im Lauf der Jahre so viel Belehrung und Aufklärung über kirchliche Kunstfragen geboten, so viel Nutzen gestiftet hat, auch ferner zu erhalten. Unser Organ hat in unserer Heimatdiözese besondere Aufgaben zu erfüllen, welchen auswärtige Organe, die sich weitergehende Ziele gesteckt haben, nicht nachkommen können.

Am Schluß dieses Jahrgangs ist mit glücklichem Griff die Paramentenfrage aufgerollt worden. Wir werden in der Lage sein, im kommenden Jahrgang höchst instructive Beiträge zu dieser den Geistlichen so nahe berührenden Frage zu bringen. Die interessanten Freskenfunde der jüngsten Zeit, die einheimische Plastik, die jüngste Entwicklung des Altarbaus seit 50 Jahren, künstlerische Neuschöpfungen sollen zusammenfassende Darstellungen erhalten. — Im übrigen wird das „Archiv“ bemüht sein, nach Kräften das Programm durchzuführen, das ihm gestellt ist, in prinzipiellen, kritischen, geschichtlichen, lokalgeschichtlichen und praktischen Kunstfragen seinen Lesern das Wissenswerte mitzutheilen und sie zuverlässig zu orientieren.

So bitten wir — insbesondere auch den jungen Klerus —, unser Organ und seine Bestrebungen durch Abonnement zu fördern und so ein wertvolles Vermächtnis der dahingegangenen Generation edler und treuer Priester weiter zu erhalten.

Der Abonnementspreis beträgt M. 4.50 pro Jahr. Man abonniert bei der Post, im Buchhandel und direkt beim Kommissionsverlag „Deutsches Volksblatt“, Stuttgart.

Die Redaktion.

Ein heiß umstrittenes Marienbild¹⁾. Die „Madonna mit der Wickenblüte“.

Von Prof. Dr. L. Baur, Tübingen.

Das Kölner Wallraf-Richartz-Museum bewahrt ein Marienbild auf, das etwa seit

¹⁾ Wir geben hier nur einen ganz kurzen, referierenden Ueberblick über den augenblicklichen

dem Jahr 1820 in der Literatur bekannt ist und ein Kleinod der Malerei darstellt. Es ist in allen Kunstgeschichten

Stand der Frage zur Orientierung unserer Leser. Wir hoffen bald in der Lage zu sein, den Aufsatz eines hervorragenden Fachmanns veröffentlichen zu können, in welchem dieser selbständige Stellung zur Frage nehmen wird.

verzeichnet und — seine Echtheit vorausgesetzt — ist es heute kaum mit Gold aufzuwiegen: das ist die Madonna mit der Wickenblüte. Man weiß sie bisher allgemein dem Kölner Meister Wilhelm v. Herle zu. — Diesem werden noch einige andere Bilder zugeschrieben, wie z. B. die mit unserer Madonna sehr eng verwandte Madonna mit der Erbsenblüte im Germanischen Museum zu Nürnberg und das Veronikabild in der Münchener Pinakothek. Wir wissen von diesem Meister Wilhelm nur, daß er in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Köln wirkte und dort im Rathaus malte. Aber die Zuweisung der einzelnen Werke an ihn ist durchaus unsicher bzw. nicht unangefochten.

So sagt z. B. Voll auch bezüglich des Veronikabildes in der Münchener Pinakothek: „Man nennt wohl als Urheber der Veronikatafel einen zwar unfundlich gesicherten, aber in seiner Tätigkeit nicht faßbaren Meister Wilhelm von Köln, oder auch jenen Wynrich v. Wesel, der Frau Jutta, die Witwe Meister Wilhelms, geheiratet hat und um das Jahr 1400 der bedeutendste kölnische Maler gewesen ist. Solche Namen tun hier nichts zur Sache, da wir sie doch nicht mit Sicherheit für das schöne Bild (Veronika mit dem Schweißtuch) ansetzen dürfen¹⁾.“

Das wäre nun freilich nicht das Schlimmste, wenn man sich bezüglich des Kölner Bildes der Madonna mit der Wickenblüte nur in der Person des Künstlers geirrt hätte: aber der neueste Streit geht weiter. Man bezweifelt, ob wir überhaupt ein altes Bild, oder aber eine neuzeitliche Fälschung vor uns haben. Den ersten Hauptvorstoß gegen die Echtheit der Madonna mit der Wickenblüte machte neuerdings Poppelreuter in der Zeitschrift für christliche Kunst 21 (1908/09) 345 ff.

Er geht gerade wie der Restaurator Fridt zunächst von rein technischen Gründen aus, nämlich von der breiten Form der Craquelierung (Rißbildung). Überall, wo dunkelbraune Farben aufgetragen waren,

ist die Malschicht, die zudem außergewöhnlich dünn ist, breit geborsten und läßt unmittelbar den weißen Kreidegrund durchschimmern. Er verfocht die Meinung, daß die bei der Madonna mit der Wickenblüte beobachtete Form diejenige des 19. Jahrhunderts sei, wie sie besonders an Bildern von Hans Makart sich nachweisen lasse, an einzelnen Bildern von Munkacsy und Lenbach.

Ferner erregte Verdacht der Goldgrund. Derselbe lasse nirgends sicher das in der alten Malweise übliche rote Pigment unter der Vergoldung nachweisen. Vielmehr erscheine bei leichten Abschürfungen der weiße Grund, manchmal aber ein schwaches Rot, das auch von einer bloßen Schellackschicht herrühren könnte. „Kurzum, man erhält eher den Eindruck von einem Experiment, welchem es gelungen ist, der alten Technik recht nahe, aber nicht gleich zu kommen.“ Poppelreuter führt dann noch eine Reihe anderer Momente auf: wie das Vorhandensein metallener Scharniere, deren Form eher an Empiremöbel erinnere, die Art der Tafel, die Zusammenstellung der Bilder auf der Vorderseite: das Zarte, Sentimentale der kölnischen Madonnendarstellungen, auf der Rückseite das brutal Rohe des aufkeimenden Realismus des 15. Jahrhunderts (Szene der Dornenkrönung). Endlich seien es die Farbtöne, welche auffallen müssen. Es zeige sich hierbei die Neigung, die für den Anfang des 19. Jahrhunderts charakteristisch erscheine, die naiven Farbtöne der Schule vom Beginn des 15. Jahrhunderts zurückzustimmen, so daß gewisse charakterlose Mischöne entstehen, z. B. ein schmutziges Braunviolett — überall lasse sich eine Vorliebe für Untermischung mit Braun konstatieren. — So kommt Poppelreuter zu dem Schluß: die Madonna mit der Wickenblüte sei eine Fälschung des 19. Jahrhunderts, der die Brüder Boisseree zum Opfer fielen. Der Fälscher habe sich aus den Vorbildern der Kölner und westfälischen Schule seine Einzelheiten zusammengestellt und die etwas derberen Formen der Vorlage in süßlicher Manieriertheit wiedergegeben. Besonders deutlich sei die Übereinstimmung des Kindes und seiner liebkoßenden Haltung

¹⁾ K. Voll, Führer durch die alte Pinakothek. München 1908, S. 9 f.

mit einem Bild des beginnenden 15. Jahrhunderts, Maria mit Heiligen in der Galerie zu Darmstadt.

Ebenso lassen sich Parallelen erbringen für die zwei stehenden Heiligen auf den Flügeln des Altärenchens.

Dazu kommen noch einige Beobachtungen, welche sich dem Kölner Restaurator Fridt aus einer Vergleichung mit dem ebenfalls anfangs des 19. Jahrhunderts übermalten Klarenaltar ergaben: Dahin gehört die Form der Heiligenkronen mit den aufgesetzten Tüpfungen, ferner eine Form des Nimbus, die sich am Klarenaltar ebenfalls als neuzeitlich herausgestellt hatte. So zieht Poppelreuter das Fazit: „Sowohl die Madonna mit der Wickenblüte, wie die Unschlitzierungen am Klarenaltar sind das Resultat ein und desselben Zeitabschnitts“, ca. 1820.

Gegen diese Auffassung erhob sich eine zum Teil erregte Debatte zunächst in den Zeitungen, dann auch in Kunst-Zeitschriften.

Es ist einleuchtend, daß die allgemein stilkritischen Bemerkungen Poppelreuters nicht als stichhaltig befunden wurden. Firmenich-Richarz (Bonn) machte sofort geltend: daß die Wahl verschiedener Darstellungen auf den Innen- und Außenseiten durchaus der Auffassung der Meister des 15. Jahrhunderts entspreche und führt eine Reihe von Beispielen an. Auch ist die Komposition der Dornenkronung für das 15. Jahrhundert verbürgt, brauchte also nicht aus allenthalben zusammengeholten Motiven zusammengestellt werden. Aus dem Mangel an Nachrichten über die Provenienz folgt nichts, da diese auch bei anderen, ja gerade den berühmtesten Kölner Bildern auch nicht bekannt ist. (Schluß folgt.)

Ueber blutende Madonnenbilder.

(Nachträge zu Gageurs „Maria vom Blute“.)

Von Dr. A. Clavell, Witten.

(Fortsetzung.)

V.

Das Schrezeheimer Fayencealtärchen und sein Madonnenbild.

Auffallend erscheint, daß ein so seltenes Kleinod in unserer Diözese bis vor kurzem kaum Beachtung gefunden hat. Ein

Altaraufsatz aus Fayence mit sämtlichen Bestandteilen dieses kirchlichen Bauwerks, Tabernakel, Repositorium, Leuchter, Engelfiguren u. a., hat überhaupt, in unserem Lande wenigstens, nicht seinesgleichen und dürfte auch außerhalb wenig Analogien haben. In einer Münchener Pfarrkirche soll sich ein Gegenstück aus Porzellan oder Fayence, vielleicht Nymphenburger Arbeit, noch im Gebrauch finden. Abgesehen von einigen früheren Ankautzversuchen, denen der treue Hüter des Schatzes der kleinen Kapelle in Abwesenheit geistlicher Pensionäre, Schultzeiß Waibel, der glückliche Besitzer verschiedener Schrezeheimer Fayencefabrikate¹⁾, bislang erfolgreichen Widerstand geleistet hat, hat erst neuestens der junge Altertumsverein von Ellwangen dem seltenen Kunstwerk Beachtung geschenkt und endlich die Augen des Landeskonservators darauf gelenkt.

Schon vor einigen Jahren hatte ich Veranlassung gegeben, in der Registratur des Schrezeheimer Rathhauses nach Kirchenrechnungen des 18. Jahrhunderts zu suchen, geleitet von der Hoffnung, es werden sich solche, wie für das treffliche schmiedeeiserne Abjchlufgitter (H. B. = (Hans Burg) 1757), auch für das Altärchen aus der einheimischen Porzellankunst finden lassen, und vielleicht erwünschtes Licht über seinen Ursprung, den Meister des kunstvollen Entwurfes, die jedenfalls nach heutiger Schätzung beträchtlichen Kosten bringen²⁾. Einstweilen sei hier das Kokosaltärchen kurz beschrieben, nur soweit es als Rahmen für unseren neuen Typus von Blutmadonnenbildern dient, und erstmals hier reproduziert nach einer von Photograph Emil Ling in Ellwangen aufgenommenen Photographie³⁾.

In der überreichen Produktion der Porzellankunst des 18. Jahrhunderts, das

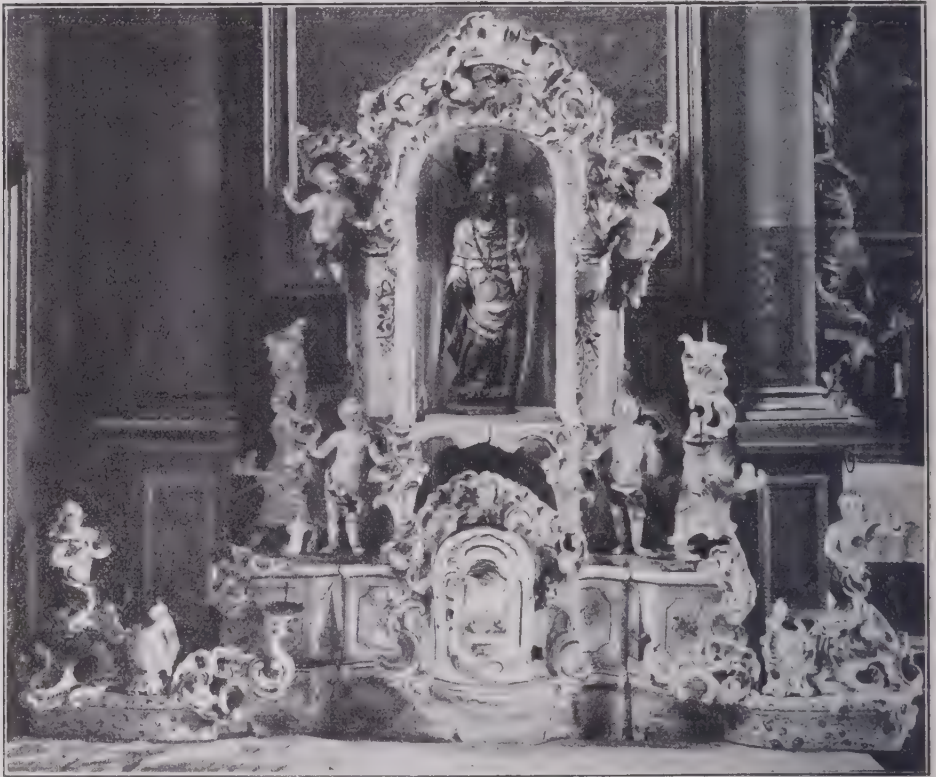
¹⁾ In seinem Besitz ist auch eine kostbare Originalurkunde vom Jahre 1752, Ausstellung eines Fabrikprivilegs durch den Kurfürsten von Trier, Fürstpropst von Ellwangen, Franz Georg von Schönborn.

²⁾ Wie ich höre, hat nunmehr Prof. Bazaurek vom Landesgewerbemuseum Stuttgart die alten Urkunden der Kapelle und der Fabrik sich beschafft, und wird das Werk die sachkundigste Würdigung endlich erfahren.

³⁾ Eine kleine Reproduktion bringen „Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg“ III, I, 175.

jenem Zweig der Kleinkunst den höchsten Aufschwung in Nord, Süd und Osten der Monarchie gebracht hat, nimmt das wenig beachtete Kleinod der Schrezheimer Kapelle nicht den letzten Rang, ja als Erzeugnis kirchlicher Kunst und Gegenstand kirchlicher Verwendung eine wohl einzigartige Stellung ein. Seiner Größe, seiner reichen Ornamentik und Bemalung nach reiht es sich ebenbürtig den kleinen und großen Schöpfungen der viel be-

bis 1824), hat unsere von einem Privatmann in einem kleinen Weiler der Ellwangschen Herrschaft, Johann Bur († 1800), gegründete Schrezheimer Fabrik um ein halbes Jahrhundert sogar überdauert: der Brand im Jahre 1872 machte der Fabrik, die unter Leitung des Düsseldorfers Wintergerst emporgekommen war, ein Ende. Demmin gibt in seinen Keramikstudien fälschlicherweise die Jahre 1620—1810 als Dauer der



Schrezheimer Fayencealtären.

kannteren, im gleichen Jahrhundert gegründeten oder aufblühenden Porzellanfabriken von Wien, Meissen, Berlin, Mainz, Nymphenburg, Fürstenberg, Frankenthal, Neudeck und Ludwigsburg u. a. an. Von kunsthistorischem wie heimatgeschichtlichem Interesse wäre eine Vergleichung der Schrezheimer Fabrikate vor allem mit denen von Ludwigsburg.

Diese, wie die meisten Porzellanfabriken jener Zeit, eine Fürstengründung, das Werk des Herzogs Karl von Württemberg (1758

Porzellanfabrikation an und zürhmt besonders die schönen Service, von denen mehrere in der Favorite in Baden-Baden sich befinden. Die neue Altertümer Sammlung in der Schlosskapelle ob Ellwangen hat aus der Hinterlassenschaft des früheren Dreikönigswirts Meinel, des Sohnes des letzten Porzellanfabrikanten, über 20 Stück und durch Geschenk des Oberamtsbau-meisters Gaudler über 50 Stück Schrezheimer Fayencen gesammelt.

(Fortsetzung folgt.)

Paramentik-Fragen.

Ein Vortrag von Stadtpfarrerw. Alb. Pfefferer
in Balingen.

(Schluß.)

Die Formenprache ist an den heute üblichen Ornamenten recht trostlos: armselige, dünne Motive, geistlose, blutleere und monotone Typen, ein Spiel mit leeren Formen, ein verständnisloses Kopieren alter Vorlagen. Es ist kaum glaublich, wie skrupellos die Vorlagen im Laib- und Schwarzfchen „Kirchenschmuck“ selbst von Paramentengeschäften ausgeplündert werden¹⁾. Man arbeitet fast nur mit überkommenen Motiven. Alles, längst ausgedroschenes Stroh wird wieder und immer wieder neu vorgeholt. Dieser kunstgewerbliche Zweig ist wahrhaft senil geworden, zur tötenden Schablone herabgesunken. Das Herz könnte einem bluten über der Armseligkeit der Motive. Als ob alle Schöpferkraft erlahmt wäre, will es scheinen.

Es ist eine dringende Notwendigkeit, neues Leben in die Schmuckformen zu bringen.

Die Ursache des Niedergangs liegt zweifellos darin, daß zu wenig oder fast gar keine künstlerisch-schöpferisch begabten und geschulten Kräfte in der Paramentik tätig sind, daß man fast die ganze Paramentik dem Fabrik- oder handwerklichen Betrieb überließ oder als ein Handelsgeschäft ansah, mit bewußter Ausschaltung aller künstlerischen Rücksichten, daß man fast ausschließlich vom Erbe der Vergangenheit zehrte, alte Formen immer und immer wieder filtrierte und sich nicht

¹⁾ Es darf auch nicht wundernehmen, wenn der heutige Stand der Paramentik so trostlos ist: war doch kürzlich im Anzeigenteil eines großen politischen Blattes ein Paramentengeschäft zum Verkauf ausgeschrieben mit der Bemerkung: „Branchekenntnisse sind nicht notwendig.“ Bei der Tatsache, daß, wie kürzlich Rechtsanwalt Kumpf auf dem Katholikentag in Breslau, August 1909, ausgeführt hat, jährlich 12 bis 15 Millionen Mark in Deutschland für Paramente ausgegeben werden, der weitaus größere Teil dieser gewaltigen Summe ins Ausland wandert für französische Fabrikware, sind freilich keine Branchekenntnisse nötig, künstlerische Fähigkeiten auch nicht.

auf Eigenes besann. Deswegen mußte die Paramentik schwach, krank, arm und senil werden.

Eine Besserung der daniederliegenden Paramentenkunst ist nur davon zu erhoffen, daß sich künstlerische Kräfte um die Herstellung und Ausstattung der Paramente annehmen und daß das kaufende Publikum die bisherige Fabrikware zurückweist und höhere Anforderungen an die Ausstattung der Paramente stellt.

Das profane Kunstgewerbe hat heute zweifellos einen hohen Stand erreicht. Noch vor 15 Jahren galt für die kunstgewerbliche Produktion der Satz: Billig und schlecht. In zehnjährigem eifrigem Ringen und Arbeiten hat es heute eine Blütezeit erreicht: ich erinnere nur an die Zimmerausstattungen der Münchener Ausstellung 1908 oder der Vereinigten Werkstätten in München, an die Stoffe, Stickereien, Metallarbeiten, die in München zu sehen waren: Werke von überzeugender Kraft, voll innerer Wahrhaftigkeit und Gediegenheit, von feinstem Empfinden in Form und Farbe. Künstler sind es gewesen, die von Anfang an die Bewegung gemacht und gefördert haben, und Künstler stehen heute noch an der Spitze der Bewegung.

Auch im kirchlichen Kunstgewerbe der letzten Jahre sind es die Künstler gewesen, welche einen Umschwung und eine Wendung zum Besseren eingeleitet haben. Die schon genannte Ausstellung in München 1908 wies neue Kelche, neue Leuchter und Monstranzen, also besonders Metallarbeiten auf, in denen sich feiner Geschmack und Formempfinden mit höchster technischer Vollenbung und Brauchbarkeit in der kirchlichen Praxis vereinen und Ansätze zu einem neuen Stil zeigen.

Auch auf dem Gebiete der Paramentik wird es so kommen müssen wie auf den andern Gebieten des Kunstgewerbes: sie kann nur durch Künstler gehoben werden.

Ansätze sind glücklicherweise schon vorhanden. Auf der letzten Versammlung des Diözesankunstvereins in Ravensburg 1907

hatte das Fläundersche Paramentengeschäft zwei gute Meßgewänder ausgestellt, von Direktor Kolb-Stuttgart und Professor Naumann-Dresden entworfen. Beide zeigten ein redliches Streben, aus der alten Formensprache herauszukommen. Die Münchener Ausstellung 1908 zeigte Meßgewänder von Bernhard Wenig¹⁾, Professor Spieß und Augustin Pacher und Fahnen von Bernhard Wenig.

Gegenüber diesen erfreulichen, mehr sporadischen Anläufen zu einer Besserung in der Paramentik haben die Benediktinerinnen des Frauenklosters Sankt Gabriel in Smichow-Prag die Sache systematisch angegriffen. Während der Ausmalung ihrer Kirche durch die Beuronener Künstler haben die Frauen sich ganz in die Art des Beuroners Kunstschaffens und Stilempfindens eingelebt. In dieser Beuronen, etwas ägyptisierenden Formensprache haben sie Paramente entworfen und selber ausgeführt. Im Laufe einiger Jahre sind in stiller, emsiger Arbeit eine große Reihe ganz eigenartiger Paramente entstanden, wunderfeine, vornehme Sachen, die auf einer Kunstausstellung in Wien vor einigen Jahren allgemeine Bewunderung und ungeteilte Anerkennung fanden. Auch die Klosterfrauen von St. Hildegard bei Rüdesheim und von Sibingen aus der Beuronen Kongregation haben, wie P. Paulus Krebs dem Schreiber dieser Zeilen mitteilt, den ewigen Passionsblumen den Abschied gegeben und angefangen, in der Beuronen Formensprache Neues zu schaffen. Der Wert und die Bedeutung dieser Beuronen Paramente liegt darin, daß mit Bewußtsein die herkömmliche ausgetretene Formensprache verlassen wird, daß sie nicht Kopien, sondern eigene Schöpfungen nach selbständigen, zuweilen etwas sehr ägyptisierenden Entwürfen sind. Es sind Stücke dabei, die guten, alten Werken ebenbürtig erscheinen²⁾.

In ähnlichem Sinne wie diese Benediktinerinnen ist in Tübingen eine junge Künstlerin tätig, Fräulein Elisabeth

Reischle. Eine glückliche künstlerische Begabung, eiserne Fleiß und gründliche Beherrschung der Technik vereinigen sich und lassen in jahrelangem, mühsamem Ringen Arbeiten zeitigen, die den Stempel einer hohen künstlerischen Reise an sich tragen. Nicht bloß entwirft die Künstlerin alle Arbeiten, sondern führt sie auch selbst mit der Hand oder Maschine aus. Dadurch bekommen ihre Paramente jene technische Sicherheit und Einheitlichkeit, die manche neueren Paramentenversuche vermissen lassen.

Unter den ausgestellten Arbeiten sind bemerkenswert zwei weiße Meßgewänder für die Tübinger Stadtpfarrkirche. Auf dem einen ist der Stab gebildet aus einem moosgrünen zarten Samt; darauf sitzen parallele goldene Borten; an den Ecken sind als Applikationen große gelbseidene Quadrate, auf welchen einige schlichte Kreisornamente leuchten; das Ganze macht sowohl für die Nähe als auf die Ferne einen überaus feierlichen, festlichen Eindruck; und die wenigen Ornamente wirken wie leuchtende Edelsteine. Das andere Meßgewand ist nach ähnlichen Prinzipien gearbeitet: vollkommener Verzicht auf Disteln und Passionsblumen, dafür in der Mitte des Kreuzes ein Kreis mit dem Monogram Christi. Eine tüchtige Arbeit ist die Altardecke für die neue Kapelle des Wilhelmstiftes in Tübingen. Die Ornamentensprache ist die denkbar einfachste: kleine Rechtecke, gerade Linien, Kreise und Quadrate. Abgesehen von der grauen Farbe der ungleichen Leinwand treten nur zwei Farben hervor: ein Blaugrün und ein Englischrot. Die gute Farbewahl wie die Proportionierung der Formen bis ins kleinste hinein bedingen eine gute Wirkung. Dasselbe gilt von einer Taufsteindecke für Hausen am Tann, eine erfreuliche, mustergültige Stickerarbeit. Wieder ist Rohleinswand verwendet, die Taube der Oberansicht in weißer Leinwand appliziert, mit wenigen sicheren Strichen umsäumt. Die hängenden Teile des Altdecks sind reicher geschmückt, aber nicht mit den herkömmlichen Ranken, sondern mit schlichten geometrischen Motiven und Wellenlinien. Bemerkenswert ist, wie der Raum durch den Schmuck restlos gefüllt und der Leinwandstoff veredelt wird, wie die

¹⁾ Ueber dieses Gewand siehe „Archiv für christliche Kunst“ 25 (1908) S. 28.

²⁾ Siehe „Kölnische Volkszeitung“ Nr. 836 vom 27. Sept. 1907.

Schrift sich als ein Ornament den andern Ornamenten einfügt. Viel bemerkt wurde auch eine kostbare Filetspitze zu einem Altartuch in edlen Formen; Kreuz und streng stilisierte Aehren wechseln ab in der Füllung. In allen diesen ausgeführten Arbeiten fällt jedem Beschauer auf die ruhige, einfache Wirkung, mit den einfachsten Ausdrucksmitteln erreicht, die Vornehmheit und Schlichtheit, die wohlthut durch den bewußten Verzicht auf alles Unehnte, Blendende und äußerlich Schimmernde, die vornehme, dem Auge wohlthuende Farbenwahl. Wie einfach, fast primitiv ist das Ornament: durch die rhythmische Reihung der einfachen Linien und Quadrate und die sparsame, wohlüberlegte Verwendung am rechten Plage entsteht dennoch eine feierliche Wirkung, gepaart mit solider Einfachheit und maßvoller, wohlthuernder Ruhe. Mitten hineingestellt zwischen die edlen, vornehmen und feinfarbigten Paramente der Gmünder Kirchen, brauchten diese neuen Arbeiten den Vergleich mit den alten nicht zu scheuen: die beste Probe auf ihre Tüchtigkeit. Wir begrüßen mit Freuden den Entschluß der Künstlerin, sich ganz auf Paramentfischen zu verlegen; gehen wir doch in ihren Arbeiten einen erfreulichen Fortschritt zu selbständigem Schaffen, einen einheitlichen großen Zug in Auffassung und Durchführung einer gestellten Aufgabe unter voller Wahrung der liturgischen und kirchlichen Vorschriften und Erfordernisse. Ueberaus wünschenswert wäre es, wenn die Benediktinerinnen und die genannte Künstlerin in den klösterlichen Instituten und Paramentenvereinen künstlerisch hochbegabte und eifrige Nachfolgerinnen finden würden. Die Paramentenkunst würde eine neue Auferstehung erleben und unsere Klagen über das Elend in der Paramentik würden verstummen.

Wir können an dieser Bewegung nicht mehr gleichgültig und interesselos vorübergehen. Die Not in der Paramentik ruft dringend um Abhilfe.

Ich denke mir die nächsten Schritte zur Besserung so: jedes Paramentengeschäft, jedes sich mit Herstellung von Paramenten beschäftigende klösterliche Institut muß sich eigene, ständige, künstlerische Kräfte heran-

ziehen. Unter einer künstlerischen Kraft ist aber ein Doppeltes zu verstehen: eine angeborene feine künstlerische Begabung, herangebildet an einer tüchtigen Kunstgewerbeschule oder an kunstgewerblichen Werkstätten, wie die unter Bernhard Pankofz Leitung stehenden in Stuttgart, oder in guten Meisterateliers, und dazu genaueste Kenntnis und jahrelange Vertrautheit mit den technischen Bedingungen, Ausdrucksmöglichkeiten und Schwierigkeiten. Diesen Kräften, Frauen oder Männern, würde die künstlerische Leitung eines Paramentengeschäfts oder Paramentenvereins zufallen. Ein neuer idealhochstehender Frauenberuf würde sich eröffnen. Jede, auch die kleinste, unscheinbarste Arbeit würde von dem Künstler entworfen und in der Ausführung überwacht. Im Anfang dürfte das Unternehmen mit manchen Schwierigkeiten zu kämpfen haben und kostspieliger sein als der bisherige Betrieb. Im Laufe der Jahre werden diese Opfer und Auslagen sich reichlich bezahlt machen durch höheren Wert der hergestellten Arbeiten. Auch darf nicht verkannt werden, daß ein feinerer Geschmack beim Publikum sich langsam anbahnt und ein Verlangen und eine Sehnsucht nach besseren künstlerischen kirchlichen Ausstattungsgegenständen sich immer mehr geltend macht. Durch den Uebergang vom pur handwerklichen zu einem künstlerischen Betrieb wird sich nach und nach ein eigener Werkstättenstil herausbilden. Die Arbeiten jedes Paramentengeschäfts, jedes Paramentenvereins werden eine gewisse stilistische Note, eine Eigenart an sich tragen, die sie von den Erzeugnissen anderer Firmen auf den ersten Blick unterscheidet. Das wird den Tod der Schablone und der heute üblichen Gedankenlosigkeit und allmählich einen sicheren Geschmack herbeiführen.

Früher war der Handwerker Künstler und der Künstler Handwerker. Das ist heute ganz anders geworden. Heute wird das Handwerkliche des kunstgewerblichen Betriebes schon wegen der Gefahr der Zersplitterung der Einzelkräfte nicht mehr Sache des Künstlers sein. Unjomehr ist er berufen, die geistige Leitung auszuüben, wie das z. B. in den „Vereinigten Werkstätten“ in München und Dresden

mit Erfolg durchgeführt ist, wo die Direktion des Künstlers eine große Anzahl geschickter Hände nach seinen Intentionen in Bewegung setzt. Das Kunstgewerbe der Zukunft, nicht zum wenigsten die Paramentenkunst wird unter solchen Voraussetzungen blühen können, trotz, ja vielleicht gerade wegen des Maschinenbetriebes.

Sehr wohl bin ich mir bewußt, daß die in den obigen Ausführungen gestellten Forderungen ein Ideal darstellen, das nicht von heute auf morgen verwirklicht werden kann. Es bedarf dazu der Anspannung vieler Kräfte, Aufwendung mancher, freilich reichliche Zinsen tragender Geldmittel, idealen, hochstrebenden Sinn, dem nur das Beste gut genug ist, mehrfache Anläufe, langjährige, zähe, unaufgegebene Bemühungen und ein konsequentes Verfolgen des einmal gesteckten Zieles. Noch manche Unklarheiten, Geschmacklosigkeiten und Verirrungen werden vorkommen. Wenn die Spren kräftigt vom Weizen gesondert wird, wird die Bewegung gefunden.

Nicht allein die Paramentengeschäfte und Paramentenvereine möchte ich aufrufen, an der Besserung der Lage mitzuarbeiten; in erster Linie liegt es in der Hand des tausenden Publikums, der Konsumenten, einen Umschwung zum Besseren herbeizuführen, indem sie prinzipiell und konsequent kein Parament von jener dünnen, geringwertigen gleichnerischen Sorte mehr kaufen. Es beginnt in weiten Kreisen der Geistlichen

das ästhetische Gewissen zu erwachen: man verpönt den falschen, imitierten Prunk, man will allen überflüssigen Luxus von sich tun, alles, was nach leerem Prunk und Bombast aussieht, man sieht wieder die eigenartige Schönheit des Edlen, Einfachen und Zweckmäßigen, man verlangt gutes und solides Material, schlichte, großzügige charakteristische Linien und vornehme, zurückhaltende Farbenakkorde. Diese Erziehung zu Dualitätsempfindung und gutem sicherem Geschmack schreitet rüstig voran und berechtigt zu der Hoffnung, daß auch die vielen Gleichgültigen und Widerstrebenden sich allmählich der besseren Einsicht nicht ganz verschließen, vielmehr von dem neu erwachenden Streben fortreißen lassen.

Wo ein reges Interesse besteht, da ist der Weg nicht mehr weit zu einer lebensfrischen Tat; wo ein Hunger sich regt nach echter, gesunder, wahrhaftiger Kunst, wird er auch gestillt werden können. Wenn es dem Klerus ernst ist um eine Gesundung der Paramentenkunst und die Mittel zur Herbeiführung der Gesundung anwenden will, am selben Tage wird eine neue, kraftvolle, lebensfrohe Paramentik erstehen. An künstlerischen Kräften, die in Menge brachliegen, fehlt es nicht. Es gilt auch hier das Wort, das vor 50 Jahren Richard Wagner in anderem Zusammenhang gesprochen: „Wollen Sie, dann haben Sie eine Kunst.“

Hierzu eine Kunstbeilage:
Madonna mit der Wickenblüte.

Annoncen.

Verlag von FERDINAND ENKE in Stuttgart.

Soeben erschien:

Kunstgeschichte der edlen Metalle.

Bearbeitet von

DR. MAX CREUTZ,

Direktor des Kunstgewerbemuseums der Stadt Köln.

Mit 401 in den Text gedruckten Abbildungen. gr. 8°. 1909. geh. M. 18.—;
in Leinw. geb. M. 20.—.

(Sonderausgabe des II. Bandes von „Lüer u. Creutz, Geschichte der Metallkunst“.)

LEVEL
ONE

Archiv für christliche Kunst.

Property of
Graduate Theological Union

APR 29 1986



Herausgegeben und redigiert

von

Professor Dr. Ludwig Baur
in Tübingen.



XXVII. Jahrgang.



Stuttgart.
Kommissionsverlag „Deutsches Volksblatt“.
1909.





Madonna mit der Wickenblüte.

Inhalts-Verzeichnis der einzelnen Nummern.

		Seite			Seite
Nr. 1.	Katholische Kirchenkunst und moderne Kunst I	1		Deutsche Kunstausstellung in Baden-Baden I	58
	Aus den Anfängen eines alten Benediktinerklosters (Disentis)	4		Literatur	59
	Meister Konrad Witz von Nottwil I Ein weiteres Bild einer geistlichen Apotheke	6 9		Annoncen	60
	Literatur	10	Nr. 7.	Die Altäre der Stiftskirche in Wiesenstein I	61
	Annoncen	12		Joseph Wannenmacher I	64
Nr. 2.	Der hl. Franziskus Xaverius von Feuerstein I	13		Deutsche Kunstausstellung in Baden-Baden II	65
	Kirchl. Wachszieherkunst im 18. Jahrhundert I	15		Ein verloren gegangener Totentanz	68
	Meister Konrad Witz II	17		Literatur	71
	Katholische Kirchenkunst und moderne Kunst II	19		Annoncen	72
	Literatur	22	Nr. 8.	Joseph Wannenmacher II	73
	Annoncen	24		Ein Prachtstück der Metallurgie	75
Nr. 3.	Neue Meisterwerke kirchlicher Plastik von Busch I	25		Die Altäre der Stiftskirche in Wiesenstein II	77
	Der hl. Franziskus Xaverius von Feuerstein II	28		Das Münster zu Ulm I	78
	Kirchl. Wachszieherkunst im 18. Jahrhundert II	29		Literatur	80
	Meister Konrad Witz III	30		Annoncen	80
	Literatur	31	Nr. 9.	Paramentifragen I	81
	Annoncen	32		Ueber blutende Madonnenbilder I	84
Nr. 4.	Katholische Kirchenkunst und moderne Kunst III	33		Joseph Wannenmacher III	86
	Drei Prachtstücke kirchlicher Kunst aus Schlesien I	35		Die Altäre der Stiftskirche in Wiesenstein III	88
	Neue Meisterwerke kirchl. Plastik II	38		Das Münster zu Ulm II	90
	Literatur	40		Zum Weingartener Kirchenjuch	92
	Annoncen	40		Literatur	92
				Annoncen	92
Nr. 5.	Das Weihwassergefäß für das Asperges I	41	Nr. 10.	Die Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf I	93
	Christliche Kunst in Bild und Buch 2c.	43		Paramentifragen II	93
	Katholische Kirchenkunst und moderne Kunst IV	46		Joseph Wannenmacher IV	96
	Drei Prachtstücke kirchlicher Kunst II	49		Ueber blutende Madonnenbilder II	99
	Literatur	50		Literatur	100
	Annoncen	52	Nr. 11.	Die drei elenden Heiligen	101
Nr. 6.	Das Weihwassergefäß für das Asperges II	53		Ueber blutende Madonnenbilder III	103
	Katholische Kirchenkunst und moderne Kunst V	56		Paramentifragen III	105
				Die Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf II	107
				Literatur	112
			Nr. 12.	Abonnements-Einladung	113
				Ein heiskumstrittenes Marienbild	113
				Fayencealtären in Schreßheim	115
				Paramentifragen IV	117
				Annoncen	120

Kunstbeilagen.

Nr. 1. A. Witz, Begegnung von Joachim und Anna.	Nr. 10. Doppelbeilage: Paramente von Elisabeth Reischle.
Nr. 3. Busch, der hl. Martinus.	Nr. 12. Madonna mit der Wickenblüte.
Nr. 7. Wannenmacher, Deckengemälde von Sanft Leonhard.	

Textbilder.

- | | |
|--|---|
| <p>Nr. 1. K. Witz, Magdalena und Katharina.</p> <p>Nr. 2. M. Feuerstein, Franziskus Xaverius.
K. Witz, St. Bartholomäus.</p> <p>Nr. 3. Busch, Christus in der Ruh.</p> <p>Nr. 4. Silbermonstranz und Eisenbeinkreuzigung
von Heinrichau. Busch, Pieta.</p> | <p>Nr. 5. K. Schmauf, Biblische Wandbilder:
Sämann, Samaritan, reicher Prasser.
Chorgestühl in Heinrichau.</p> <p>Nr. 6. Weihwassergefäß zu Nachen (zwei Ab-
bildungen).</p> <p>Nr. 7. Wiesensteig, Stiftskirche.</p> <p>Nr. 8. Neues Kreuzigung (Metallarbeit).</p> <p>Nr. 12. Japencealtar zu Schrezheim.</p> |
|--|---|

Alphabetisches Namen- und Sach-Register.

- | | |
|---|--|
| <p>Apothete, geistliche 9 ff.</p> <p>Architektur 1 ff.</p> <p>Baden-Baden, Kunstausstellung 58 f. 65 ff.</p> <p>Biblische Wandbilder 43 ff.</p> <p>Busch, plastische Werke 25 ff. 38 ff.</p> <p>Dijentis 4 ff.; Kirchen 4 f.; Mosaiken 5;
Fresken 5; Krypta 5 f.</p> <p>Dorfkirche 34 f.</p> <p>Düsseldorf, Kunstausstellung 1909 93 ff. 107 ff.</p> <p>Feuerstein, M., Franziskusdarstellung 13 ff. 28 ff.</p> <p>Franziskus Xaverius s. Feuerstein.</p> <p>Geschenktücher 37 ff.</p> <p>Heilige, die drei elenden 101 ff.</p> <p>Hugger 75 ff.</p> <p>Kerzenindustrie des Mittelalters 29.</p> <p>Kirchenbau, katholischer 2; Symbolik 17 ff.;
Liturgie und Kirchenbau 20; Dorf- und Stadt-
kunst 34 f.; Kirchenplatz 46; Grundrißbildung
und Raumgestaltung 47 f.; Konstruktionen 48 f.</p> <p>Kirchenkunst, katholische 1 ff. 19 ff. 33 ff. 46 ff.</p> <p>Madonnenbilder, blutende 84 ff. 98 ff. 103 ff.
115 ff.; Heimbach 99; Ulterjee 103; Neu-
kirchen 104; Schrezheim 104 f. 115 f.; Ma-
donna mit der Widenblüte 113 ff.</p> | <p>Metallurgie, ein Prachtstück der 75 f.</p> <p>Paramentik 81 ff. 95 ff. 105 ff. 117 ff.; Not-
lage der Paramentik 81 f.; Material 83;
Farbe 95 ff. 105; Schmuck 105 f. 117 f.</p> <p>Schlesische Kunstwerke 35 ff. 49 f.; Monstranz
35 f.; Eisenbeinkreuzigung 36; Chorgestühl 49.</p> <p>Stadtkirche 34 f.</p> <p>Straß bei Ulm, Wannenmacherbilder 64.</p> <p>Symbolik im Kirchenbau 3. 19 f.</p> <p>Totentanz 68 ff.</p> <p>Ulm, Münster 78 ff. 90 ff.</p> <p>Wachszieherkunst, mittelalterliche 15 ff. 29 ff.</p> <p>Wannenmacher 64 ff. 73 ff. 86 ff. 95 ff.; Bilder
zu Straß 64 ff.; Leinwandbilder 74 f.; Rott-
weiler Fresken 75; letzte Lebensschicksale 86;
Würdigung seiner Künstlerlebensarbeit 87. 96 ff.</p> <p>Weihwassergefäß 41 ff. 53 ff.</p> <p>Weingarten, Kirchenschiff des XI. Jahrhunderts 92.</p> <p>Wiesensteig, Altäre der Stiftskirche 61 ff. 77 ff.
88 ff.</p> <p>Witz, Konrad 6 ff. 17 ff. 30 ff.; Leben 7 f.;
Werke 8. 17 ff.; Künstlereinflüsse 30.</p> |
|---|--|

APR 29 1986

LEVEL
ONE

ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 9.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellsgehalt. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-Handlung Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1912.

Die Grabdenkmäler der Herren von Speth aus drei Jahrhunderten in der Pfarrkirche zu Zwiefaltendorf.

Von H. H. H.

2.

Diesem verschollenen Werk reihen wir ein inschriftloses, sonst aber wunderbar erhaltenes Grabdenkmal an der Südseite des Chores an, das wohl wertvollste Monument der kleinen Kirche, eines der kunstvollsten vielleicht unter den Epitaphien des ganzen Landes aus jener Zeit. Ohne Sockel und Aufsatz erhebt sich die Platte in gleicher Höhe (2,05 m hoch) wie die übrigen Denkmäler ringumher bis zum Fensterrand. Das Meisterwerk des 15. Jahrhunderts stellt zur Linken einen Ritter dar in voller Rüstung; in aufrechter, mutiger Haltung steht er auf einem Hund, ganz en face, gerade dem Beschauer ins Gesicht blickend, das lange Schwert zu Boden gestellt, mit kunstlosem Knäuf; am einfachen Helm ist das Visier zurückgeschoben bis an Helmesrand. Die Hände sind auf das Schwert gestützt. Die Ritterfrau zur Rechten steht ebenfalls auf einem Tier, eher Hündlein als Löwin; durch einen runden, unten gotisch ornamentierten Mittelstab ist die zweite Hälfte der Platte zwischen Mann und Frau abgeteilt. Während aber der Ritter unmittelbar auf dem zusammengekauerten Tier steht, ist zwischen dem zarten Hündchen und den Füßen der Edelfrau eine profilierte Steinplatte, wohl ein Kissen, angebracht. Die Frau faltet die Hände in Andacht, noch ohne den üblichen Rosenkranz. Den Kopf hüllt die dreieckige breite Haube ein, das einfache

Gewand zeigt köstlichen künstlerischen Faltenwurf. Teile der Rüstung von Schwert und Helm und des Gewandes sind verguldet. Die Schuhe haben nicht die spitze Schnabelform. Wie viel lebensvoller noch würde dieses Hochrelief auf den Beschauer wirken, wenn ihm die öde Ubertünchung in Grüngrau genommen und die ursprüngliche Naturfarbe des Sandsteins wieder gegeben werden könnte!

Sehr viel Ähnlichkeit mit diesem Doppelmonument, das freilich an den Enden und in der Mitte, weit einfacher, nur von drei Rundstäben eingefasst ist, zeigt das Grabmal im Chor von Drackenstein. Ob nicht das namenlose Monument den aus einer Zwiefaltendorfer Urkunde uns näher bekannt gewordenen Eltern des Erbauers des Chors, Dietrich Speth und Agnes von Berg, gestorben vor 1488, gewidmet ist?

3.

Das älteste datierte Grabdenkmal finden wir an der Südseite des Chores, rechts von dem eben angeführten Doppelmonument ohne Inschrift und Umschrift. Es ist eine 1,95 m hohe Grabplatte, aber es entbehrt des Hauptschmuckes jenes Hochreliefs, der Porträtfiguren. In Flachrelief ist in der Mitte der Platte das große Spethsche Wappen angebracht: Wappenschild mit den drei Schlüsseln, darüber Helmzier mit Brustbild eines Ritters, dessen Kopf sehr lebensvoll länglich schmal zur Höhe steigt und einen breitkrämpigen Hut trägt, dessen Stirnseite ebenfalls mit drei Schlüsseln, dem Wappenzeichen derer von Speth, geschmückt ist. Bart und Haare sind an dieser Wappen-

figur sorgfältig und kräftig abgebildet, die große Wappentafel umgeben zierliche Ornamente. In der Mitte darunter ist ein kleineres Wappen angebracht, ein Schild mit drei Lilien, zwei in der oberen, eine in der unteren Hälfte des Feldes. Auf vier Seiten am Rande, an der oberen Schmalseite beginnend, umschließt das Ganze eine Umschrift in gotischen Minuskeln:

„anno (domini) MCCCCLXIII (= 1464) starb clara spat in geborn von estetten (= Ehebetten) an dem vffartag (Aufahrtstag = Christi Himmelfahrtstag). anno domini 1465 starb albrecht spat von estetten an sant gerdrutten abbett.“

Der Himmelfahrtstag, das Fest Christi Himmelfahrt, als Todestag der Klara von Speth, fiel im Jahre 1464 auf den 10. Mai; der St. Gertrudentag 1465 ist der 17. März, an dem der Gatte seinem „lieben Gemahel“ im Tod gefolgt ist¹⁾.

Ein Rätsel bildet noch das Schlusswort am oberen linken Ende des Inschriftrechtecks: abbett, jedenfalls statt abent = Abend, welche Zeit auf einem etwas jüngeren Epitaph ebenfalls in merkwürdiger Schrift angegeben ist.

4.

Räumlich und zeitlich schließt sich gerade der Epistelsteite des Hochaltars gegenüber ein Monument aus dem nächsten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts im Fensterock an, zur Linken des herrlichen Hochreliefs steht eine der rechts davon befindlichen ähnlichen Wappentafel mit gleichem Arrangement von Relief und Umschrift; die obere Kurz- und rechte Langseite gehört der Gemahlin, die untere Schmal- und linke Langseite ist dem Gatten gewidmet, ebenfalls in gotischen Minuskeln: „anno dni (= Domini) MCCCCLXXII (= 1472) starb frau veronica von bubenhofen an Dinestag vor sebasti . . .“ Die untere Linie direkt am Boden ist kaum mehr zu entziffern²⁾;

¹⁾ Die unterste Seite der Umschrift ist direkt am Boden befindlich, stark beschädigt; beginnt mit Todesjahr Albrechts; Buchstaben nach außen aufrechtgestellt.

²⁾ In den „Collecta zur Kirchenbeschreibung“ ist wie öfters willkürlich ergänzt: „fromm vor der Nacht, Gattin des Ludwig Spat im jar.“ Höhe 2,05 m, Breite 1,05 m.

die vierte Reihe ist zur Hälfte unbeschrieben; offenbar ist wie an manchen mittelalterlichen und späteren Denkmälern, die für ein Doppelgrab bestimmt waren, neben dem im voraus eingegrabenen Namen das Todesdatum des später Verstorbenen nachzutragen vergessen worden¹⁾. Daß wir richtig ergänzt haben, zeigt eine Notiz Gabelkovers, der „hinder dem Altar zur rechten Seiten als man hineingeht“ das Epitaph des Ludwig Speth († 4. November 1507) und darunter an der Wand den Grabstein Ludwigs und seiner Gattin Veronika von Bubenhofen († 14. Januar 1472) sah.

Auf der linken Langseite steht: [Ludwig] spat im . . . iar ir eelich hufi-viri²⁾.

Die Mitte des Epitaphs nimmt eine ansehnliche Wappentafel, ganz nach Art der für Klara und Albrecht von Speth von 1464 und 1465, ein: zu unterst ein Schild mit dem Bubenhofen Wappen (zwei dreizackige Querleisten), darüber im Hauptfeld der große Schild mit den drei Spethschen Schlüsseln oder Fangeisen, Helmzier mit langem Kopf, der aber hier nach links gerichtet ist. Der hoch am Rand umgebogene Hut trägt auf der Vorderseite ebenfalls das Spethsche Wappen in miniature.

5.

Das äußerste Denkmal auf der Epistelsteite des Chors zur Rechten der Hochreliefgruppe ist eine ziemlich flach gearbeitete Wappentafel für Hans Speth: Anno domini MCCCCCVIII (1509) am sant margreten tag starb der edel vnd streng her hanf Spet vo(n) estett (= Ehebetten) riter landhofmaist(er) dem got g(nab)³⁾. Die einzelnen Worte

¹⁾ So in Stöckenburg, Dtl. Hall, ein Grabmal (Nr. 31) mit dem Zeichen des Sem Schlor, Raum für Name und Todestag nicht ausgefüllt; ähnlich auf einem kleinen Epitaph in der Kirche zu Neuburg, Dtl. Gingen. Vgl. über Stöckenburg Inventar Jagstkreis, S. 689.

²⁾ Ludwig Speth zu Hochnegg mit Bruder Kaspar, 1495 genannt, f. Freib. D.-M. 26, 172. Ueber Albrecht Speth v. Ehebetten, 1429 genannt, f. Freib. D.-M. 26, 147, ein Albert a. 1438, a. a. O. 19, 234.

³⁾ „Dem got gnab“, „dem got gnebig sey“, findet sich oft als Schlusspassus auf Epitaphien des 15., 16., 17. Jahrhunderts.

sind hier durch weiten Zwischenraum mit großen Interpunktornamenten voneinander geschieden. Der untere kleinere Wappenschild enthält das Reippergische Wappen (drei Ringe). Das Hauptwappen, der ebenfalls mit reichem Ornament umgebene Speth'sche Kopf mit Hut und den drei Schlüsseln im Schild und am Hut, hier an dessen oberstem Zipfel angebracht; auch der Kopf ist ein wenig anders gebildet als bei den beiden anderen, und nach rechts gerichtet. Das Todesdatum des Hans Speth ist nach der Chronologischen Tafel Grotefends für Konstanz der 15. Juli 1509. Es ist derselbe Hans Speth, der nach einer Originalpergamenturkunde der Pfarrrregistratur in Zwiefaltendorf im Jahre 1488 zwei „Jahrzeiten“ für seine und seiner Gemahlin Margareta von Reipperg Eltern, Dietrich und Agnes Speth, geb. von Berg, und Eberhard und Dorothea Reipperg, stiftete, dessen Grabstätte im Testament seiner Witwe vom Jahr 1509 erwähnt ist¹⁾.

6.

Der Chronologischen Bestimmung nach folgen jetzt die beiden bis auf den Kopf oder die Brust der Reliefgestalt fast ganz zerstörten Epitaphien hinter dem Hochaltar. Als sechstes der ganzen Reihe an der Dilsite der Kirche, nahe dem großen Hochrelief Wilhelm Dietrichs von Speth, ist noch ein ziemlich niedrigeres Epitaph zu sehen, verdeckt jetzt durch den Beichtstuhl. Von diesem ist die Umschrift und Brustbild noch erhalten; ziemlich einfacher, kunstloser ist das Flachrelief einer Jungfrau, die einen auffallenden Kranz auf dem Haupt um das aufgelöste, auf beide Schultern lang herabwallende Haar trägt, die Hände auf der Brust mit dem Rosenkranz gefaltet. Darunter das Speth'sche Wappen in ziemlich primitiver Fassung. Die Umschrift lautet: anno domini MCCCC und XX jar starb die edel vnd tugenthaft jungfrau Anna spethin an des heiligen Kreuz erhebung abent. Der Todestag der Jungfrau Anna von Speth

ist der 14. September 1520¹⁾. Der Sandstein ist nicht wie bei den anderen später grüngrau überläuht worden.

7.

Unmittelbar daneben zur Rechten sieht man ein mehr verdorbenes Flachrelief; Die ähnlich primitive Arbeit stammt aus dem Jahre 1523. Die weiße Tünche ist fast ganz abgeschlagen. Der noch erhaltene Teil des Brustbilds zeigt eine Frau in weiter Haube, die in mächtigen Eckstücken das auffallend kleine Gesicht umschließt, und parallelfältigem Gewand, den roh gearbeiteten Rosenkranz in den Händen. Vier Wappen, je zwei in den oberen und unteren Ecken, umschließen das Flachrelief: links oben das der Speth (drei Schlüssel), rechts oben Reipperg (drei Ringe), rechts unten ist noch das der Herren vom Stain zu Nechtenstein zu erkennen an den drei umgekehrten Wolfsangeln; links unten steigendes Einhorn mit Vertikalbalken. Die Umschrift, in rohen Zügen noch zu lesen oder vielmehr abzutasten: MCCCCXXIII (1523) am 10. Oktober starb in got die edel vnd tugenthaft frow Margret Fegerin, geborn ain spei²⁾. Auch diesen Stein erwähnt der alte schwäbische Historiker Gabelkover als gleich unterhalb, neben dem der Marg. Feger befindlich.

Ehe wir von den gotischen Chorepitaphien scheiden und zum letzten, bereits der reifen Renaissance angehörenden größten Grabrelief übergehen, werfen wir einen kurzen Blick auf die gotische Umgebung dieser letzten Reste mittelalterlicher Kunst. Auf der Evangelienseite des mit wenig hohen strebenfreien Sterngewölben versehenen Chors steht unten, leider auch so trostlos überläuht, das wohl allerälteste Stück der Kirchenausstattung, der Taufstein mit Gelsrücken, Spitzbogenfeldern rings um die raue Fläche gegliedert. Zu Häupten schauen wir mit Entzücken ein reizvolles

¹⁾ Bei Gabelkover erwähnt als liegender Grabstein im Chor, mit Jungfrauenbildnis darauf (nach ihm 13. Sept.). Vgl. Archiv für christliche Kunst, 1897, S. 91.

²⁾ In den Collecta sind Leseveruche mit wahrer und falscher Interpretation mitgeteilt. Ein Georg Dietrich Feger von Oggenhausen († 1567) hat ein Grabmal in der Gruft zu Wiblingen mit Zeichen des Hans Schaller von Mm.

¹⁾ Text der Urkunden in Vierteljahrsh. f. Landesgesch. 1913

Wandtabernakelchen mit Eisengitter, flankiert von zwei zinnengeschmückten Halbrundtürmchen, gekrönt vom krabbenbesetzten Wimperg, darin das Antlitz Christi auf dem Schweißtuch. Der Altar ist leider spurlos verschwunden, ebenso wie das Dorjal des Chorgestühls, dessen Bänke sehr einfach und schmucklos, außer den Säulchen an den Wangenstücken, geblieben sind, nebst der Inschrift, die den unschätzbaren Verlust für alle Zeiten schmerzlich verkündigen soll: „Jörg Jyrilin 1499“ ist heute noch auf einem der fünf Sitze auf der Evangelienseite zu lesen. Wohin die abgenommenen Rücklehnen gekommen sind, darüber ist weder mündliche noch schriftliche Tradition vorhanden. Habent sua fata cancelli! Wahrscheinlich gehörten zu dem gotischen Altar, der wie der neue Marmonsche wohl auch ein Flügelaltar war und demnach keiner von geringem Umfang, die wundervolle überlebensgroße Madonna in der 1509 gebauten Marienkapelle auf der Höhe gegenüber dem Dorf, und die in Haltung und Gewand ebenfalls wundervolle Gruppe St. Anna selbdritt, die jetzt im Schiff auf einem Postament, allzu modern gefaßt, aufgestellt ist. Nur von dem bis 1883 erhaltenen Renaissancealtar haben wir durch Aufzeichnungen des verstorbenen Lehrers Haible Kunde. Danach war zwischen dem Hauptaltarbild Mariä Himmelfahrt und kleinerem Oberbild Krönung Mariä die Jahrzahl MDCXXIII zu sehen, und in der Pfarrchronik ist eine kleine Originalaufzeichnung von einigen Zeilen über den Schreiner Botter von Zwiefalten, den Meister des Altars, und die Teurung von 1623 erhalten. Das Bild des hl. Erzengels Michael und der hl. Margarete, der zwei Patrone der Kirche, flankierte die Darstellung der Assumptio B. M. V., wohl Statuen, nicht Gemälde, was in der Aufzeichnung anzugeben vergessen ward. Für die Geschichte des bekanntlich in Zwiefalten frühgeübten Kultus S. Cordis Jesu bemerkenswert dürfte die Angabe sein, wonach zuoberst auf dem bis zum Gewölbe reichenden Hochaltar ein Bild des Herzens Jesu mit der Dornenkrone und drei Nägeln, von Engeln gehalten, zu sehen war.

Noch bedeutsamer für die Geschichte der einstigen Patronatsfamilie und deren Zusammenhang mit unseren Epitaphien scheint mir die Notierung einer Inschrift zu sein, die auf der Rückwand des alten Hochaltars, 1883 durch einen neugotischen Flügelaltar eretzten Renaissancebauwerks, über der Mensa einst angebracht war. Sie sei aus dem vergänglichen Manuskript der Nachwelt überliefert zu Nutz und Frommen der Geschichte und zur Ehre der hohen Stifterfamilie: Anno Domini MDCXXV ad omnipotentis Dei gloriam et beatissimae virginis Mariae, sanctissimorum Michaelis et Margaritae, hujus ecclesiae patronorum ad sempiternum praesidium necnon Caelitum reliquorum et omnium laudem ac gloriam hanc aram nobilis ille ac strenuus dominus Georgius Theodoricus Spet ab et in Zwiefaltachensi vico aedificari atque huc poni curavit.

Ueber dieser Inschrift sei eine Abbildung (Votivgemälde oder Votivrelief?) von drei Mittern und einem Knaben links, rechts vier Frauen und drei Kinder, zu sehen gewesen mit den Namen: Georg Wilhelm (Knabe), Georg Dietrich, Hans Ulrich, Wilhelm Dietrich von und zu Zwiefalten (links) und Margaretha, Margaretha, Ursula (Kinder); Anna, Margaretha, Johanna, Susanna Spetin von Zwiefalten, geborene von Steinegg (rechts). Wohin mag dieses Votivbild sich verirrt haben? (Fortsetzung folgt.)

Neuere Entdeckungen auf dem Gebiete der syrischen Kirchenarchitektur.

Das Referat, das wir im vorigen Jahrgang des „Archiv für Christl. Kunst“ im Anschluß an Strzygowski's weiterschauende Hypothese über die Bedeutung des Ostens für die Entwicklung der christlichen Kunst gaben, ließ erkennen, welche hervorragende Stellung dabei besonders der syrischen Kunst einzuräumen ist. Unsere ganze Auffassung von der Entwicklung der altchristlichen Kunst ist im Begriff, auf eine andere Grundlage gestellt oder jedenfalls bedeutend modifiziert zu werden. Schon die französischen Untersuchungen über die Architektur Syriens,

die durch Graf Melchior de Vogüé (1861—1862) angestellt und in einem großen zweibändigen Werk (*La Syrie centrale. Architecture civile et religieuse* 1866—1877) der wissenschaftlichen Welt zugänglich gemacht worden waren, hatten überraschende Resultate zutage gefördert.

Neuerdings (1899—1900) haben nun auch die Amerikaner eine archäologische Expedition nach Syrien ausgerüstet, deren Forschungsziel gleichfalls Zentral Syrien und Djebel Hauran¹⁾ war. Ihre spezielle Aufgabe suchte sie darin, die Orte, welche de Vogüé besucht hatte, nochmals zu besuchen und die Messungen des französischen Forschers nachzuprüfen, gute photographische Aufnahmen der Monumente zu machen und die bisher noch nicht erforschten Monumente und Territorien gründlich zu durchsuchen.

Das Ergebnis war durchaus erfreulich, wenn auch der Plan der Expedition nicht in allen Teilen völlig durchgeführt werden konnte. Es bot sich eine große Anzahl von Monumenten der verschiedensten Klassen dar, die zugleich eine kontinuierliche Entwicklung des Bauwesens durch fünf Jahrhunderte hindurch darstellen. Wichtig ist besonders die Auffindung von bestimmt datierten Inschriften vom Ende des ersten vorchristlichen bis zum Beginn des siebten nachchristlichen Jahrhunderts. Dadurch kommt nun eine größere bisher noch nicht erreichte Sicherheit in die Aufeinanderfolge und Zusammenhänge der Monumente. Die ersten Jahrhunderte zeigen ein starkes Abweichen von römischen Baueinflüssen und lassen eine Kunstbetätigung erkennen, deren Ursprung in der hellenistischen Architektur Antiochiens gesucht werden kann. Die späteren Jahrhunderte zeigen eine Hinnneigung mehr zur griechischen, als zur römischen Architektur. Butler, der die architektonischen Ergebnisse der Expedition

in dem oben erwähnten glänzenden Werk niedergelegt hat, nimmt an, daß es sich in den Monumenten von Zentral Syrien um eine provinciale Reproduktion der Architektur der syrischen Metropole (Antiochien) handle für die ersten sechs Jahrhunderte.

Im Süden dagegen, d. h. im Hauran, liegen die Dinge etwas anders. Eine entsprechende Unabhängigkeit von römischen Vorbildern läßt sich auch hier erkennen. Orientalische Motive treten deutlicher hervor, die wahrscheinlich einer hauranischen Kunst zugehören, die vor der römischen Okkupation dort heimisch war; eine gewisse teilweise Unabhängigkeit auch von griechischer Architektur Syriens (unter den Seleuciden) ist hier zu konstatieren. — Die späteren Bauweisen des Hauran sind ganz eigenartig und zeigen weder römische, noch griechische Einflüsse.

Es ist nicht zuviel gesagt, wenn der Herausgeber gelegentlich einmal bemerkt: „Es gibt in der ganzen Welt keine Gegend, in welcher die antiken Architekturmonumente in solcher Anzahl, in solcher Vollkommenheit und in so reicher Mannigfaltigkeit erhalten wären, als im nördlichen Zentral Syrien und im Hauran. Es gibt manche Orte, wo die kleinen Details der Gebäude, Wandmalereien und Mosaiken in einem besseren Zustand der Erhaltung sind; aber es gibt keine Region, wo die Zahl der unzweifelhaft alten Städte unbegraben dastehen, wo ihre öffentlichen und privaten Gebäude wie ihre Gräber in einer solchen Verfassung sich befinden, daß sie in vielen Fällen mit geringen Kosten im ursprünglichen Zustand wieder hergestellt werden könnten“¹⁾. Der Grund dieser Erscheinung liegt in der Verödung dieser Gegenden. Die alten Gebäude wurden nicht so geplündert wie das in anderen bevölkerten Gegenden der Fall war, und sie sind zudem ganz massiv gebaut.

Es sind drei architektonische Typen der syrischen Baukunst zu unterscheiden: die Gegend des nördlichen Zentral Syriens, die von Haff und Ebbet, und endlich die Haurangegend. Die Unterschiede dieser drei Typen sind sehr bedeutend, sowohl hinsichtlich der künstlerischen Idee, als der

¹⁾ Für den letzteren war man bisher neben de Vogüé angewiesen auf L. de Laborde, *Voyage de la Syrie* (1837) und E. G. Rey, *Voyage dans le Haouran*. 1860. — Die Ergebnisse dieser neuen amerikanischen Expedition sind (soweit sie Architektur betreffen) in einem prachtvoll ausgestatteten Bande veröffentlicht von R. C. Butler, *Architecture and other Arts*. New-York 1904.

¹⁾ a. a. O. S. 12 f.

konstruktiven Prinzipien und der ornamentalen Details.

1. Die Architektur des nördlichen Zentral-syriens erstreckt sich über einen Zeitraum von etwa 600 Jahren, beginnend mit dem ersten Jahrhundert nach Christus, und macht in dieser Zeit einen stetig voranschreitenden Prozeß durch, der im siebten Jahrhundert seinen Höhepunkt erreicht. Butler ist der Ansicht, daß die Elemente dieses Stils ihre Quelle zunächst in einer gräforomanischen Bauweise haben, andere lassen sich nicht daraus herleiten, sondern scheinen ursprünglich syrisch zu sein. Diese Eigentümlichkeiten sind vor allem — gegenüber der klassischen Bauart — gegeben in der Verwendung ungeheurer Steinblöcke, wie das schon beim Sonnenempel in Baalbek üblich war. Ferner ist charakteristisch die Anwendung großer Steinplatten für Zwischensockwerke und Dächer. Endlich sind noch beachtenswert die Rundbogenauschnitte bei Türen und Fenstern, die so hergestellt sind, daß der Halbkreis aus einem Monolith herausgeschnitten ist. — Die Kirchen des nördlichen Zentral-syriens gehören weder dem römischen, noch dem konstantinopolitanischen, noch dem persischen Bautypus an. Butler versieht nun den Gedanken: Die Bauweise dieser syrischen Architektur ist einer Verbindung zwischen dem griechischen und einem nicht näher zu bezeichnenden orientalischen Stil entsprungen. Nur die Einführung der Bogen und Halbkuppel sei römischen Bauprinzipien entnommen.

Die wichtigsten Charakteristika dieser nord-syrischen Bauweise sind die folgenden: Die Mauern sind aufgeführt aus großen rauh behauenen Steinen, die trocken (ohne Mörtel) gelegt wurden. Die Säulen waren monolith, die Kapitäle mit Wülsten zu beiden Seiten. Bogen (in dreifacher Form konstruiert) über den Türen bilden die Regel, über Fenstern sind sie selten. Besonders häufige Verwendung fanden sie in den inneren Arkaden der Basiliken.

Seit dem dritten Jahrhundert ward auch ein ganzes Dekorationssystem geschaffen, das der Bauweise eine eigentümliche Prägung gibt. — Die dorische Säulenordnung wird mit großer Freiheit

behandelt (monolith, aber mit Verzüngung und Entasis), stets ohne Kannelierungen. Das Kapital variiert zwischen einer treuen Kopie des griechischen dorischen Kapitals und ganz freier Behandlung. Ebenso finden sich Varianten des tuskischen, jonischen und korinthischen Kapitals. Eine besondere syrische Kapitälform stellt sich dar als eine logische Fortführung des dorischen und tuskischen Kapitals.

(Fortsetzung folgt.)

Die Kanzeln Toskanas aus dem 12. und 13. Jahrhundert.

Kunstgeschichtliche Studie von J. Beßler.

(Fortsetzung.)

7. und 8. Christus erscheint den Aposteln am Ostertag. Der unglaubliche Thomas. Diese Tafel ist am wenigsten gut gelungen. Es fällt uns die allzu große Einformigkeit in Gruppierung und Bewegung, sowie eine gewisse Flüchtigkeit in Behandlung der Reliefs unangenehm auf. Im oberen Relief sehen wir Christus, wie er die Apostel belehrt und ermahnt. Die rechte Hand ist ausgestreckt (lehrende Gebärde). Es ist also wohl nicht der Augenblick dargestellt, wo Jesus den erschrockenen Aposteln erscheint, sondern wo er nach der Erscheinung ihnen Gewalten überträgt. Auffallend ist die Tatsache, daß, obwohl Thomas fehlt, doch elf Apostel dargestellt sind. Auf der rechten Seite drei Apostel in geneigter Stellung, über ihnen noch zwei Köpfe von zwei anderen, links vier in ganz gleichförmiger aufrechter Haltung und über ihnen zwei Köpfe von den zwei letzten Aposteln.

Auch unten sehen wir wieder 11 Apostel; hier ist die Zahl richtig, weil Thomas hinzugekommen ist. Die Mittelgruppe, wo der Herr dem ins Knie fallenden, allerdings merkwürdig kleinen Thomas die Seitenwunde zur Berührung darreicht, ist recht lebendig. Unschön ist nur der lange nackte rechte Arm Christi. Dagegen das liebevolle Sichhinneigen Jesu zu Thomas ist recht gut ausgedrückt.

Wollen wir ein Gesamturteil über diese Kanzel abgeben, so dürfen wir wohl mit Schmarzow als Vorzüge derselben die wohlhabengewogene Klarheit der Komposition und die entsprechende Wahl der

Figurengröße, eine gewisse Kraft einzelner Szenen und Figuren hervorheben, oder mit Burckhardt die bessere Anordnung und saubere Durcharbeitung der ornamentalen Teile wie der fast zierlichen Figuren anerkennen. Diesen Vorzügen stehen aber entschieden Mängel gegenüber. Wir vermissen die Darstellung der heftigeren Leidenschaften und stärkeren Empfindungen, die Abwechslung im Gesichtsausdruck und in den Gebärden und in der Gewandung; die Belebung der Gestalten und die Beobachtung der Natur. Lübke (p. 445) nennt die Reliefs ohne Friese in handwerklich glatter Weise gearbeitet und betrachtet diese Kanzel als ein Beispiel dafür, wie lange der streng romanische Stil an manchen Orten sich hielt. Der Meister ist wohl ein guter Marmorarbeiter. Doch dürfen wir nicht vergessen, daß das ganze Werk einst bemalt war, wie einzelne Spuren noch beweisen (so an der Taube des Hl. Geistes und am Adler Spuren der Vergoldung), und dadurch viel besser auf den Zuschauer wirkte wie heutzutage (vgl. Schwarzw. S. 70).

II. Gotische Kanzeln Toskanas.

1. Die Kanzel des Niccolò Pisano im Battistero zu Pisa.

Wir wenden uns nach dem altberühmten Pisa, der ehemaligen gewaltigen Rivalin von Florenz, mit seinem Battistero. Die herrliche Kanzel, die dort steht, verkündet nun schon seit sechs Jahrhunderten den Ruhm ihres Meisters, des Niccolò Pisano. Wir stehen vor einer herrlichen Schöpfung, welche die eben besprochene Kanzel Guidos da Como sehr weit hinter sich läßt. Ja, wenn man diese beiden Kanzeln, wie wir, unmittelbar nach einander betrachtet, dann erst erkennt man, welch hervorragender Künstler dieser Niccolò Pisano gewesen. Die zeitliche Differenz zwischen beiden Werken beträgt nur 10 Jahre; aber welch gewaltiger Fortschritt gibt sich in der Kanzel Pisanos kund gegenüber der des Guido. Es ist in der Tat ein Riesenschritt, wie mit Recht Kuhn in seiner Geschichte der Plastik (S. 486) sagt, den Niccolò hier getan hat, ein Schritt freilich, der schon vorbereitet worden ist durch die Arbeiten der toskanischen Meister vor Niccolò, de-

ren Kanzeln wir im Vorhergehenden besprochen haben. Es ist nicht daran zu denken, wie man früher fast allgemein annahm, daß Niccolò seinen Stil von Süditalien gebracht habe. Die Heimat des neuen Stils, die geistige Quelle des Meisters Niccolò ist nicht in Süditalien, nicht in Apulien zu suchen, selbst wenn sein Vater Piero aus Apulien stammen sollte; höchstens der Sinn für saubere Durcharbeitung, vollendetere Anordnung und reichere Ideenverbindung kann dem süditalienischen Einfluß zugeschrieben werden. Niccolòs Stil ist vielmehr nach Inhalt und Form schon vorgebildet in seinen toskanischen Vorläufern, welche allerdings von ihm weit überflügelt werden. Es ist ein so großer Fortschritt, daß man voll Erstaunen und Bewunderung vor einer solchen Künstlerpersönlichkeit steht. Und sein Einfluß ist so nachhaltig und eindringlich, daß er der Skulptur eine ganz neue Stellung gibt. „Sein Stil ist eine verfrühte und deshalb bald wieder erloschene Renaissance“ (Burckhardt, Cicerone, S. 383). „Unter seinen Landsleuten,“ sagt Lübke in der Geschichte der Plastik S. 447, „steht er einsam da als ein Großer und verwirklicht in seinen Werken das, wonach die besten gleichzeitigen Italiener nur dunkel zu streben vermochten.“ Ueber sein Naturstudium ist von Möller gehandelt worden.

Ueber die Lebensschicksale Niccolòs wissen wir nicht viel Verlässiges. Was Vasari erzählt, sind Legenden und Dichtungen. Er ist wahrscheinlich zwischen 1205 und 1207 in Pisa geboren als Sohn des Ser Pietro von Siena, eines Notars, dessen Vater von Pisa war. (So Lübke.) Nach Kuhn war der Vater Steinmetz, und es wird auch behauptet, daß er von Apulien nach Pisa gekommen sei. Das Todesjahr ist wahrscheinlich 1280.

Fragen wir nach dem Grund des großen Fortschritts, den Niccolò gegenüber seinen Vorgängern getan, so finden wir ihn wohl in dem Studium der Antike. Das fällt uns am Stile Niccolòs am meisten auf, daß er sich oft ganz getreu an antike Vorbilder anlehnt. An antiken Sarkophagen, die wir heute noch im Kampojanto in Pisa sehen stehen, begeisterte sich hier sein Sinn für die gestorbene Formen-

schönheit der Alten und er hauchte ihr ein neues Leben ein.

Durch das Studium der Antike wurde in Niccolo ein guter Natursinn geweckt, der sich namentlich in der Zeichnung der Tiere offenbart¹⁾. Allerdings hatte diese Anlehnung an die Antike, genauer an die Kunst der Versfallzeit, der spätrömischen Plastik, auch Nachteile im Gefolge, welche sich in seinen Werken zeigen. Die Kompositionen sind überfüllt, die Gestalten wohl edel und ernst, aber es fehlt ihnen das religiöse Gepräge. Die Falten der Gewänder fallen meistens wie bei seinen antiken Vorbildern parallel.

eine in ihrer Art vollendete Gestalt und ganz neue Belebung zu geben. So hat Niccolo seinen Nachfolgern und Schülern die neue Bahn gezeigt, einen neuen Weg eröffnet, den dann wirklich auch die Plastik, nachdem sie das antike Gewand Niccolos abgestreift hatte, geläutert einschlug.

Die beste Illustration zu dem bis jetzt über den Stil Niccolos Gesagten bietet dessen berühmtes Meisterwerk, die Kanzel im Battistero zu Pisa, die im Jahre 1260 vollendet wurde. Das erfahren wir von der Inschrift, die unten am Reliefbild steht:



Niccolo Pisano, Kanzelrelief zu Pisa 1260.

(Aus Kehler, Die hl. drei Könige in Lit. und Kunst II (1909) 72.
Mit gültiger Erlaubnis des Verlags von E. M. Seemann, Leipzig.)

Doch treten diese Schattenseiten weit zurück hinter den Lichtseiten der Kunst Niccolos. Er versteht es, mit feinem Takt aus den antiken Vorbildern heraus seine heiligen Geschichten zu einem lebendigen Ganzen zusammenzufkomponieren, und den alten kirchlichen Darstellungen der Geheimnisse des Lebens Jesu, wie wir sie an den früheren Kanzeln sehen, durch die Art ihrer Zusammenstellung

Anno milleno bis centum bisque
triceno
Hoc opus insigne sculpsit Nicola
Pisanus.

Laudetur digne tam bene docta
manus!

Die Kanzel ist ein freistehender Bau, der sich aus dem Sechseck entwickelt und von einer mittleren und sechs Ecksäulen getragen wird. Drei der sechs Ecksäulen stehen auf schreitenden Löwen; die mittlere längere ruht auf einer hohen Basis, die umgeben ist von einem sitzenden Löwen, zwischen dessen Tagen ein Ochsen-

¹⁾ Vgl. A. Müller, Das Naturgefühl bei Niccolo Pisano. Repertor. f. Kunstwiss. 28 (1905) 1 ff.; — Dobbert, Ueber den Stil Niccolo Pisanos, und dessen Ursprung. München. 1903.

kopf liegt, und dem ein Greif und ein Hund beigelegt sind. Der Greif, so meint Hettner in seinen Italienischen Studien S. 18, ist nicht als ein Lichtsymbol, sondern als ein unreines Tier, als ein Angehöriger der Mächte der Finsternis aufzufassen. Der Hund ist ebenfalls ein Symbol des Bösen, vergl. Ps. 21 multi canes circumdederunt me.

Zwischen den Tagen der schreitenden Löwen liegen friedlich kleine wehrlose Tiere, ein Hase, ein Widder und ein Kalb. Es soll dadurch nach Hettner die Sicherheit der Schwachen, der Wandel in ungetrübtem Frieden dargestellt und auf die Unschuldswelt des Paradieses hingewiesen werden (cfr. Jz. 11, 6). Der Löwe, welcher die Kanzel tragen muß, versinnbildet den Teufel, der durch die Predigt Jesu und seiner Jünger (Evangelium) überwunden wird. Doch sind derartige symbolische Deutungen von etwas zweifelhaftem Wert. Die Kapitäle der Säulen sind sehr fein gearbeitete doppelte Akanthusblätter ohne Löwen- oder Menschenköpfe. Auf den Ecken der Kapitäle stehen die schönen Statuen personifizierter Tugenden, und zwar von links nach rechts: 1. caritas, eine sehr schöne Gestalt, welche an der linken Hand ein Kind führt. Die Falten des Gewandes sind sehr buschig und leicht hingeworfen. 2. fortitudo, eine starke gewaltige männliche Figur, nackt, die mit zwei Löwen, einem alten und einem jungen, ringt, bezw. sie bezwingt. Der große Löwe ist unten, der junge über der rechten Schulter des Mannes. Die Figur erinnert sehr an die Gestalt des Herakles. Man könnte meinen, diese herrliche markante Figur sei direkt von einem antiken Relief herübergenommen¹⁾. 3. humilitas, eine nur wenig bekleidete weibliche, nicht besonders schöne Figur, an der die schwarzen Augensterne noch deutlich sichtbar sind. 4. fidelitas, Treue, erkennbar an dem Hund, den die schöne weibliche Figur auf dem Arme trägt. 5. innocentia, nach Hettner ein Greis, kann aber auch ein erwachsener Mann sein, mit mächtigem Haupthaar und

Bart; er trägt ein Lamm in den Händen. 6. beim Aufgang der Stiege nach Hettner fides(?) Es ist ein Engel, wie ein Diakon gekleidet, in sitzender, etwas gedrückter Haltung; am rechten Arm schaut ein junger Löwe hervor, unten links der alte Löwe. Der Diakon trägt in der linken Hand ein Bild, auf welchem Jesus am Kreuz dargestellt ist, wie eben seine Seite von dem Soldaten durchbohrt wird.

Diese allegorischen Darstellungen der Tugenden sollen die Segnungen des auf der Kanzel verkündeten Evangeliums und des Wortes Gottes symbolisieren. In den Zwickeln der dreiteiligen Kleeblattbogen, durch welche die Säulen verbunden werden, sind Propheten und Evangelisten dargestellt, nicht Sibyllen, wie Kuhn meint. Diese stehen vielmehr an den Ecken der Kapitäle der Kanzel in S. Andrea zu Pistoia. Ganz ähnlich wie in S. Andrea sehen wir in den Zwickeln eines Bogens die beiden königlichen Propheten, welche an der Krone zu erkennen sind: David und Salomon. In den zwei letzten Bogen bezw. vier Zwickeln sind die vier Evangelisten dargestellt mit ihren Emblemen: zuerst Johannes, bärtig, mit dem Adler, dann Markus mit dem Löwen, eine sehr gute Figur, dann Lukas und endlich Matthäus, dem ein Engel das Buch hinreicht. Dies ist die schönste Figur.

Die Verzierung des Gesimses ist einfach: zuerst Eierstab, dann Blattornament, auf das ein vorspringender einfacher Stab folgt. Die Felder, in welchen der Hauptschmuck der Kanzel, die Reliefs dargestellt sind, werden durch drei gekoppelte Säulchen mit Akanthuskapitälern getrennt.

Die Betrachtung der Reliefs wird uns erst die volle Größe Niccolos, die wir schon im Aufbau der Kanzel, in den naturgetreuen Löwen und den schönen symbolischen Figuren der Tugenden sowie in den Gestalten der Propheten und Evangelisten ahnen konnten, so recht vor Augen führen.

Es sind im ganzen fünf Reliefs, und zwar von links nach rechts: 1. Die Verkündigung und Geburt Christi. 2. Die Anbetung der Könige. 3. Die Darstellung im Tempel. 4. Jesus am Kreuz. 5. Das jüngste Gericht.

¹⁾ Vergl. Rohault de Fleury S. 61, welcher die Schönheit dieser Figur ganz besonders hervorhebt.

1. Geburt Christi mit Verkündigung.

Nach Rubin (S. 487) ist dieses Bild „die vorzüglichste Leistung als Komposition und in der Technik des Reliefs“. Aber gleich diese erste Darstellung verrät die starke, fast direkte Anlehnung Niccolos an die Antike. Maria hat nämlich das Aussehen einer thronenden Juno, welche in erhabener Ruhe und Majestät auf ihrem Lager ruht. Nach Burckhardt ist die Figur Mariens nichts anderes als das Porträt einer Matrone auf einer etruskischen Mischentste. Es ist aber eher anzunehmen, daß in Maria die Phädra vom Phädrasaktophag im Kamposanto kopiert ist. Vergebens suchen wir etwas Mütterliches und Zärtliches, Jungfräuliches und Vergöttlichendes in ihren Zügen. Sie schaut, wie um sich bewundern zu lassen, hinaus in die weite Leere und hat keinen mütterlichen Blick für das über ihr in der Krippe liegende Jesuskind, das von Ochsen und Esel beschnuppert wird. Unten rechts stehen nebeneinander drei Schafe, gewissermaßen als Basis für das Triclinium, dann noch drei Ziegenböcke. Unten in der Mitte findet sich die unvermeidliche Badeszene; das Jesuskind ist recht niedlich und fein gearbeitet, leider fehlt der Kopf, wie überhaupt dieses Relief viele Verstümmelungen aufweist. Der älteren Schaffnerin fehlt der rechte Arm, gleichwohl ist diese Szene recht schön. Unten links sitzt der hl. Joseph mit einem rechten Jüden Gesicht. Oben links ist die Verkündigung dargestellt, leider auch verstümmelt. Der rechte Arm des Engels ist nicht ganz. An der seligsten Jungfrau können wir nichts entdecken von der demutsvoll bescheidenen Magd des Herrn; vielmehr mutet auch diese Figur uns an wie eine antike Gestalt. Im großen und ganzen aber ist diese Darstellung der Verkündigung sehr gut ge-

lungen. Vor allem ist der Ausdruck, den der Künstler in das Antlitz Mariens hineingelegt hat, hervorzuheben. Als erster verstand Niccolo es, den Widerstreit der auf die Jungfrau einstürmenden, sich widerstreitenden Gedanken und Empfindungen darzustellen, und zwar mit gewaltiger Kraft. Das Zurückweichen Mariens vor dem Engel ist in diesem Zusammenhang aufzufassen: sie erschrickt vor dem ungewöhnlichen Gruß und der alles irdische Denken weit übersteigenden Botschaft.

2. Anbetung der Könige.

Es ist eine herrliche Szene, deren Einheitlichkeit und Harmonie durch keine andere Nebenszene beeinträchtigt wird. Am wenigsten kann allerdings wieder Maria befriedigen, die ihren Junocharakter beibehält. Der bescheidene Joseph wird von der Niesenjungfrau ganz in den Hintergrund gedrängt, so daß er sich kaum bewegen kann. Dagegen sind die drei Könige vorzüglich gelungen. Der älteste reicht kniend seine Gabe dem



Niccolò Pisano, Verkündigung und Geburt.
(Mit gültiger Erlaubnis des Verlags von Verder aus N. A. Kraus, Geschichte der deutschen Kunst II, 2, 92.)

Jesuskind, das sie liebevoll annimmt. Maria, die das Jesuskind, an dem der dicke Kopf auffällt, auf dem Schoß hat, sieht eigenartigerweise nicht auf den anbetenden König herab. Der zweitälteste König kniet hinter dem ersten, während der jüngste bartlose steht. Alle drei haben ihre Augen voll Sehnsucht und Ehrfurcht auf das Jesuskind gerichtet. Prächtig sind die in der linken Ecke stehenden Kasse; hier zeigt sich der ausgeprägte Natursinn Niccolos in hellstem Lichte. Die zwei oberen, welche oben nebeneinander stehen, lassen nur Kopf und vordere Brust sehen. Das dritte, ganz naturgetreu dargestellt, senkt seinen Kopf nach unten, um Futter zu suchen, und hebt den linken Vorderfuß. Statt des Sternes sehen wir zwischen dem jüngsten König und Maria den

weisenden Engel. Wohl finden wir, im Kampo Santo das antike Stück, welches dem Meister für diese Pferde zum Vorbild diente: es ist die bacchische Vase. Dadurch wird aber der Ruhm Niccolos, welcher so gut von den Alten zu lernen verstand und das, was er von ihnen herübergenommen, von wahren Leben durchdrungen darzustellen wußte, keineswegs geschmälert.

Nach Burckhardt hat Niccolo in diesem Bild die Phädra und Amme vom Phädrasarkophag im Kampo Santo zu Pisa kopiert und sie in die Maria und Anna bei der Anbetung umgewandelt. Das ist nicht richtig; bei der Anbetung findet sich keine Anna, sondern die Mutter Gottes ist die einzige weibliche Figur. Die Phädra ist viel mehr bei der „Geburt“ kopiert (vergleiche oben).

3. Darstellung Jesu im Tempel.

Es steht an Schönheit und guter Erhaltung dem eben besprochenen nach. Auch ist es auffallend, daß die Haupt-handlung nicht in die Mitte des Felses, sondern mehr gegen die linke Wand



Niccolo Pisano, Darstellung im Tempel.
(Mit gütiger Erlaubnis des Verlags von Herber aus H. K. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, II, 2, 92.)

hin verlegt ist. Allerdings gewinnt das ganze Bild dadurch an Lebhaftigkeit und Natürlichkeit und verliert den einsörmigen, durch die allzu genaue Symmetrie bedingten Charakter (vergl. im Gegensatz dazu die Erscheinung Jesu an Ostern und den ungläubigen Thomas an der Kanzel Guidos da Como). Maria hat hier von ihrem Junocharakter etwas abgetrennt und erscheint natürlicher und menschlicher. Hinter ihr steht Joseph mit einem etwas grinsenden Angesicht; er trägt die Opfergabe, die zwei Tauben, unverhüllt. Vorzüglich der Natur abgelautet ist der hinter Joseph stehende Mann, von dem man aber nur den Kopf sieht. Doch wie sprechend ist dieser Kopf! Man meint, zu sehen, wie dieser Neugierige sich auf die Beinen stellt, wie er seinen Kopf

emporreckt, um über Maria und Joseph hinweg die denkwürdige Handlung und wohl vor allem das göttliche Kind zu sehen. Es ist dieser Kopf eine Prachtleistung Niccolos. Gut ist auch Simeon, namentlich verraten die Falten seines Mantels das Studium der Natur. Er hält voll heiliger Ehrfurcht das göttliche Kind, das ihm Maria übergeben. Im Hintergrund sehen Engel der Opferhandlung zu; über ihnen die Backen und Zinnen des Tempels. Hinter oder neben Simeon sehen wir noch eine größere Zahl von Personen, sechs im ganzen, von denen uns besonders der Hohepriester mit seinem wallenden Bart und faltenreichen Gewand auffällt. Er ist uns ein alter Bekannter, denn im Kampo Santo steht das Original,

und zwar ist es der Bacchuspriester auf der sogenannten Ikaros-Vase daselbst. Neben dem Hohepriester steht eine kleine weibliche Figur, die zu ihm hinaufgreift, wie um ihn in den Tempel zu führen. Es ist allem Anschein die Prophetin Anna. Ihre lebhaften Gesten sollen wie an anderen Kanzeln die prophetische Inspi-

ration ausdrücken. Im Gegensatz zu den früheren Darstellungen der Opferung, wo nur vier Personen auftraten, haben wir hier zum erstenmal eine größere Zahl, im ganzen zehn. Der neue Stil will die Szene festlicher und feierlicher gestalten.
(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Leisching, Julius. Die Wege der Kunst. Mit 133 Abbildungen und 1 Farbentafel. Preis geb. 4 Kr. 80 H. = 4 M. Wien, Leipzig. Tempshy, Freytag. 1911.

Ein neues Hilfsmittel der Kunst-erziehung für Lehrer und Schüler hat auf Verlangen der österreichischen Lehrerschaft Julius Leisching, der Direktor des Erzherzog-Rainer-Museums für Kunst und Gewerbe in Brünn, in diesem handlichen, reich illustrierten Buch von 148 Seiten geschaffen. Auf dem Wege geschichtlicher Bildung, im engsten Anschluß an die Vergangenheit will er künst-

lerische Erziehung, ästhetische Bildung bei der Jugend der Gegenwart pflegen. Dem modernen Kunstschaffen wie der alten Kunstgeschichte nahe stehend, mit den Fragen der Kunstserziehung wie den neuesten kunsthistorischen Forschungsergebnissen in gleichem Maße vertraut, will der Autor einen sicheren Führer durch die oft verworrenen „Wege der Kunst“ vor allem jenen mitgeben, die nicht Zeit und Gelegenheit zu weiten Kunstreisen und langwierigen Kunststudien haben. „Die Wege der Kunst sind verworren. Sie werden nur gangbar, wenn man die Kunst nicht als Ding für sich, sondern in ihren geistigen Zusammenhängen mit den übrigen Kämpfen und Erregungsschaffungen menschlichen Daseins betrachtet...“ Darum werden die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge und die technischen Begleiterscheinungen in kurzen Abschnitten, Sähen und Schlagworten allgemein verständlich erläutert unter Vermeidung alles ermüdenden Ballastes. Die orientalische Kunst (Ägypten, Babylonien, Assyrien, Meder, Perser), die Kunst der Griechen und Römer, von der mykenischen Zeit bis zur Völkerwanderung; der Indier, Chinesen und Japaner, des Islams, altchristliche Kunst, karolingischer, romanischer, gotischer Stil, Renaissance, Barock, Rokoko, Louis Seize, Empire-Stil, das 19. Jahrhundert mit seinen Hauptrichtungen werden in raschem Gang vorgeführt, mit reicher Illustration, deren Auswahl meist glücklich gelungen erscheint und von der Rücksicht auf österreichische Kunstdenkmäler mitbestimmt ist. Freilich ist nicht recht einzusehen, warum neben dem zahlreichen antiken Illustrationsmaterial, selbst der archaische Apollo von Tenea und Venus von Milo ist nicht vergessen, der Abschnitt über altchristliche Kunst, Islam und Karolingerzeit außer der Basilika S. Paolo fuori le mure jeder Abbildung entbehrt, desgleichen Assyrien und Babylonien, und noch mehr ist zu beklagen, daß der romanische Stil durch das kleine Bild mit einer einzigen Arkade der Michaeliskirche in Hildesheim so gut wie gar nicht bildlich charakterisiert ist. Unserem badischen „Luckenbach“, dem nicht genug zu schätzenden Schulbildwerk „Kunst und Geschichte“ (4. Auflage, 1910, M. 2.60, 349 Abbildungen), kommt der durchaus empfehlenswerte österreichische Führer auf den „Wegen der Kunst“ nahe, nach der textlichen Seite mehr, der bildlichen weniger; jener mag von andern erreicht sein, übertroffen ist er bislang nicht.

Dr. R ä g e l e, Oberpräzeptor, Niedlingen.

Julius Schnorr von Carolsfeld von **Hans Wolfgang Singer**. Mit 109 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen, darunter sechs farbige Kunstbeilagen. 1911. Verlag von Belhagen u. Klasing.

Wie paßt ein Schnorr Carolsfeld, ein Anhänger der Rogarener, in unsere Zeit des Kleinairismus, Impressionismus, Pointillismus, Primitivismus und Futurismus! Eben diese Richtungen, die vielfach ins Extrem gehen, bieten künstlerisch dem unbefangenen Genießernden oft einen etwas starken Tabak, der meist in leeren Rauch

aufgeht, und zwar in keinen wohlriechenden. Da tut ein Blick in die Landschaft von Olevano, Civitella, Frascati oder ein Blick auf die Heldegestalten der Nibelungen und der biblischen Patriarchenzeit dem Auge wieder wohl. Es bricht sich ja auch die Überzeugung wieder mehr und mehr Bahn, daß „die vielverusenen Nazarener doch nicht so wirklichkeitsabgewandt waren, als man dies gemeinhin anzunehmen gewohnt ist“ (Ferd. Laban in „Aufsätze über Leben, Kunst und Dichtung“. Grote, Berlin 1911; ähnliches Urteil von Prof. Dr. Zinke in Nr. 6 des „Archivs“, S. 56). — Schnorr stand in seinen künstlerischen Anschauungen Cornelius sehr nahe, wie dies seine Wandbilder in den Gemächern der Kgl. Residenz zu München mit ihren Stoffen aus der Nibelungenfage besonders zeigen; eine seiner künstlerischen Grobstaten!

Interessant und gar nicht „wirklichkeitsabgewandt“ ist die reiche Serie von Zeichnungen aus seiner italienischen Jugendzeit. Hier mag das Urteil von E. Osborn über Schnorr besonders zutreffen: „ein Mann von hohem Schwung und packender Kraft, verlieh er doch seinen Werken das Gepräge gediegenen Ernstes und ehrlicher Wahrheit.“

Am populärsten ist seine Bibel in Bildern; sie hat etwas Verb-Kräftiges. In die katholische Bilderbibel (Verlag Herlet, Berlin), die in viele Pfarrhäuser und Schulen Eingang gefunden, sind 236 Nummern aufgenommen. Wer sich für den edlen Meister dieser Bilder näher interessiert, dem sei die angezeigte schön ausgestattete Monographie bestens empfohlen.

Heidenheim.

Ehrhart.

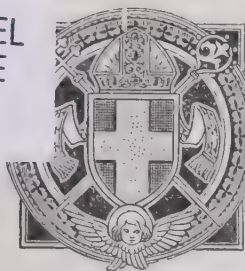
Glaube und Kunst. Religiöse Meisterbilder, herausgegeben unter Mitwirkung von geistlichen Würdenträgern und Katecheten von Dr. Ulrich Schmid mit Erläuterungen von Prälat Universitätsprofessor Dr. theol. et phil. Heinrich Swoboda, Wien. 1912.

Dieses neue Unternehmen hat es sich zum Ziele gesetzt, ein künstlerisch und pädagogisch gutes Anschauungs- und Bildungsmaterial für Schule und Haus zu bieten. Aus Anlaß und zur Erinnerung an den XXIII. Eucharistischen Kongreß in Wien wurde die neue Sammlung eingeleitet mit einer prachtvollen farbigen Reproduktion der weltberühmten Disputa Rafaels. Professor Swoboda schrieb dazu eine faßliche Einführung. Als weitere Studie sind für diese neue Sammlung vorgesehen: Brancia, Steinigung des hl. Stephanus, Raffael, Transfiguratio und Eposalgio; Boticeili, Magnifikat; Fra Bartolomeo, Darstellung Jesu im Tempel und Grablegung; ferner Bilder von Fra Angelico, Caracci, Murillo, Albertinelli, Mantegna, Düver, Saffoferrato, Fugel u. a. Das neue Unternehmen verdient die wärmste Unterstützung und angelegentlichste Empfehlung. Der Preis ist außerordentlich niedrig gehalten.

L ü b i n g e n.

Prof. Dr. L. Baur.

APR 29 1986

LEVEL
ONE

ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 10.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagsbuchhandlung Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50. 1912.

Neuere Entdeckungen auf dem Gebiete der syrischen Kirchenarchitektur.

(Fortsetzung.)

2. Die Kirchen Nordsyriens im 4. Jahrhundert.

Die einfachste basilikale Kirchenanlage ist die Form der nordsyrischen Kirchen des vierten Jahrhunderts, sei sie nun einschiffig, oder — was die Regel gewesen sein dürfte — dreischiffig, und zwar gestuft. Bei den letzteren Kirchen finden sich links und rechts (also nördlich und südlich) von der Apsis zwei kleine rechtwinklige Kammern, die Prothesis und das Diakonikon heißen. Erstere diente zur Niederlegung der Opfergaben; die andere war der Ankleideraum für die Priester und Diakonen. Dieser rein basilikale Typus der syrischen Kirchen des vierten Jahrhunderts ist nach Butler, dem hierin wohl beizupflichten ist, klassischer Ursprungs, sei es, daß er den großen Basiliken der Kaiserstadt, oder denen griechischer Städte des Ostens nachgebildet ist.

a) Hieher gehört zunächst die Kirche von Bakusa, ein ganz massives Bauwerk¹⁾, als christlicher Bau nur an einem Kanzelfragment erkennbar. Butler stellt die Vermutung auf, wir könnten vielleicht einen christianisierten heidnischen Bau vor uns haben, eine Vermutung, welche auf das Problem der Entstehung

des basilikalischen Kirchenbaues Licht werfen würde. Interessant ist diese Kirche auch insofern, als die Westwand und ein Teil der Nordwand aus dem Felsen gehauen sind. Das Mittelschiff war aus einer Säulenstellung von je sechs nahe beieinanderstehenden Monolithen von etwa 4 Meter Höhe gebildet, die nach der jonischen Säulenordnung gestellt waren mit jonischer Basis auf quadratischer Plinthe. Charakteristisch für die frühchristliche Architektur Syriens ist die Verbindung von Architrav und Bogen über den Säulen. An christlichen Ornamenten kommen vor: das A und Q, der Fisch, das Weingefäß. Ähnlichen Charakter zeigen die kleinen Kirchen von Ischruk, Maramaja und Kurigeh. In der Kirche von Maramaja begegnet uns neben dem A und Q auch das bekannte Monogramm Christi als christliches Ornament.

b) Höchst beachtenswert sind sodann die sechs Kirchen des Djebel Riha, von denen zwei bereits von Vogué publiziert wurden. — Die älteste davon dürfte die Kirche von Khirbit Haß sein, eine reine Basilika von 26 m Länge, 13,30 m Breite und 6,66 m Mittelschiffbreite (Verhältnis: 36 : 24 : 12), so daß demgemäß das Verhältnis der Länge zur Breite 3 : 2 beträgt. Dazu ist zu beachten, daß die Mittelschiffbreite gleich der von drei Interkolumnien ist. Die Säulenzahl beträgt neun. Darauf beruhen die schönen Verhältnisse der Kirche. Die Säulen zeigen korinthische Form.

c) Der Sambil nordöstlich von Haß ist eine größere, aber nach demselben Plan gebaute Kirche, deren Dimensionen fol-

¹⁾ Von der Größe der Steine mag man sich eine Vorstellung machen, wenn man sich vorstellt, daß der einzelne Stein ein Ausmaß von 3 m × 1,20 m × 0,66 m besaß.

gende sind: Länge 21,65 m, Breite 14,40 m, Mittelschiffbreite 7,20 m, so daß das Verhältnis von 3 : 2 : 1 obwaltet.

d) Serdžilla mit dem Maßverhältnis 3 : 2 und korinthischer Säulenordnung.

e) Midžlegja mit der ungewöhnlichen Proportion 5 : 3. Eigentümlich ist hier die Bildung der Arkatur: gedrungene kurze Säulen korinthischer Ordnung, aber mit eigener Blattornamentik, darüber die Verbindung von Arkadenbögen und Architrav, wie sie schon die Kirche von Bakusa aufwies. Beachtenswert ist hier auch das Vorkommen eines Narthex in der ganzen Breite des Gebäudes.

f) Il-Barah. Hier kehren die alten Verhältnisse 3 : 2 wieder. Länge 25 m, Breite 16,60 m. Breite des Mittelschiffs 8,30 m, und endlich g) die Basilika von Nuwêha, die von allen am besten erhalten ist. Während die Bauart dieselbe ist wie bei den übrigen Kirchen dieser Gruppe, gehört die Säulenordnung hier dem dorischen Stil an. Die sehr klar ausgebildete Westfassade hat drei Türen, eine für jedes Schiff. Christliche Symbole sind spärlich eingraviert, und so legt sich die Vermutung Butlers nahe, die Kirche könnte ursprünglich ein weltlicher Bau, eine basilica civilis von Nuwêha gewesen und später dem christlichen Kult gewidmet worden sein.

3. Syrische Kirchen des 5. Jahrhunderts.

Hier stehen wir insofern auf etwas sichererem Boden hinsichtlich der Chronologie, als vier von den uns bis jetzt bekannt gewordenen Kirchen datiert sind. So ist es möglich, von ihnen aus gewisse Schlüsse auf das Alter anderer undatierter Kirchen zu ziehen. Während Bauplan und Konstruktionsprinzipien in den wesentlichen Dingen dieselben bleiben, tritt in den Grundverhältnissen eine Aenderung ein. Bisher fanden wir als Grundmaße die Verhältnisse zahlen 3 : 2 oder 5 : 3. An deren Stelle tritt jetzt das Verhältnis 4 : 3. Auch steht die Mittelschiffbreite nicht in allen Fällen mehr in einem einfachen Maßverhältnis zur Interkolumnienweite; an Stelle der das Schiff gegen die Apfis abschließenden eingebundenen, d. h. in die Mauer eingesfügten (Halb-) Säulen verwendet man im

5. Jahrhundert Pfeiler. An Stelle der bisher an den klassischen Stilen orientierten Säulen- bzw. Kapitälordnungen treten völlig neue und eigentümliche Bildungen. Portale, Gesimse, Fenster werden reich ornamentiert und lassen zahlreiche und deutlich ausgesprochene christliche Symbole erkennen. Statt der geradlinig abschließenden Form werden rundbogig geschlossene bevorzugt; gekuppelte, durch ein Säulchen getrennte Fenster sind nicht selten.

a) Hier sind zunächst die drei datierten Kirchen des 5. Jahrhunderts zu nennen, nämlich Babiska i. J. 401 n. Chr. gebaut, eine dreischiffige Basilika vom herkömmlichen Typus. Neu ist, daß die Apfiserundung zwischen den beiden bis zum Scheitelpunkt vorspringenden Anbauten (Prothesis und Diaconikon) sichtbar ist; ferner enthält das Mittelschiff nur sieben Säulen an Stelle der bisherigen neun, wie sie in den Kirchen des 4. Jahrhunderts üblich waren. Auch die Säule geht mannigfache Wandlungen ein. Die Kapitäle zeigen zwei Formen: die eine zeigt die Grundform der korinthischen Kapitäle mit Girlanden zwischen den Eckvoluten, die andere ähnelt mehr der jonischen Form, zeigt aber tief in den Echinus eingebaute Rinnen. Der Name des Erbauers bzw. Architekten blieb uns noch erhalten: Markianos Kyris.

b) Die Kirche von Ksedjbeh v. J. 414 n. Chr. Der Grundriß ist der des 4. Jahrhunderts; die Maßverhältnisse nähern sich denen der Kirche zu Babiska. Sie stehen im Verhältnis von 4 : 3. Bemerkenswert ist, daß die zum Diaconikon vom Schiff aus führende Türe im Rundbogen geschlossen ist, während die zur Prothesis führende geradlinig abgeschlossen ist. Von dem Diaconikon aus öffnet sich noch eine zweite Türe, welche zu dem daneben gebauten Baptisterium führt, von welchem später die Rede sein wird. Die Säule zeigt drei Varianten: korinthische Art mit Girlanden, dorische mit ornamentiertem Echinus und die ausgehöhlte Art von Babiska. Architekt der Kirche war ein Kyrillos.

c) Dar Rita: die Basilika der hl. Paulus und Moses, im Jahre 418 n. Chr. gebaut, ist die älteste der

drei zu Dar Rita erhaltenen Kirchen. Auch hier herrscht das Verhältnis von 4:3, insofern die Kirche 36 auf 27 Schuh (cubito) mißt. Entgegen der Apfz von Babiska ist hier die Apfz ebenso konstruiert wie in Kedsjbeh, nämlich so, daß die Apfidenrundung durch eine Prothefis und Diakonikon verbindende Wand verdeckt ist. Die Kirche hat zwei Eingänge an der südlichen Langmauer. Merkwürdig ist, daß über den Portalen geradlinig geschlossene, in der Langhausmauer selbst im Rundbogen geschlossene Fenster angebracht sind. Die Ornamentik, die Säulen gleichen denen der zwei vorgenannten Kirchen (Säulenhöhe: Babiska 3,80 m; Dar Rita 3,25 m). Architekt war Kyros, der mit dem vorhin genannten Markianos Kyris wohl identisch sein dürfte.

Weitans die größte Kirche dieser nord-syrischen Gruppe ist die von Kafr-il-Benät, eine Klosterkirche. Der Plan ist ganz derselbe wie bei der Paulus- und Moseskirche in Dar Rita und weist auch dieselben Proportionen auf. Sieben Säulen stehen auf jeder Seite mit einem Interkolumnienabstand von 3,63 m. Architekt der Kirche ist nach einer (griechischen) Inschrift Kyris, offenbar, wie Prentice vermutet, identisch mit dem oben genannten Erbauer der Dskirche von Babiska und vielleicht auch identisch mit dem Kyros, welcher die Paulus- und Moseskirche erbaute. (Fortf. folgt.)

Die Kanzeln Toskanas aus dem 12. und 13. Jahrhundert.

Kunstgeschichtliche Studie von J. Vexler.

(Fortsetzung.)

4. Jesus am Kreuz.

Dieses Bild ist sehr gut erhalten. Im Mittelpunkt steht das Kreuz mit seiner teuren Last. Die Christusfigur ist etwas stark ausgebogen, die Füße sind übereinander gekreuzt und mit einem Nagel durchbohrt. Der Körper des Heilands läßt nichts ahnen von den vielen Leiden. Niccolos Sohn Giovanni ist viel realistischer an der Kanzel von St. Andrea zu Pistoia. Unten am Kreuz stehen die Guten, die Gläubigen, und die Bösen und Ungläubigen, diese auf der linken, jene auf der rechten Seite des Kreuzes,

von diesem aus gesehen. Maria, die Mutter Jesu, einer Ohnmacht nahe, fällt um und wird von zwei Frauen aufgefangen. Diese Darstellung ist unserem Meister aber nicht gelungen. Johannes und die frommen Frauen schauen weinend zum sterbenden Meister empor. Auf der linken Seite stehen die Gottlosen, welche den Heiland verspotten und verhöhnen. Die vorderste Figur ballt die Faust gegen den Gekreuzigten. Rechts und links von dem Gekreuzigten sehen wir oben zwei Engel (auf der linken nur einen, der eine weibliche (?) Figur forttreibt). Der erste Engel auf der Rechten bringt eine Art Gefäß und ein Zeppter herbei; vielleicht sollen es die Leidenswerkzeuge sein? Ueber dem Querbalken sind zwei kleine Engel, welche voll Entsetzen und Mitleid in das Antlitz ihres sterbenden Herrn schauen. Das Kreuz steht auf einem Erdhügel, aus dem ein Totenkopf herauschaut.

Das Drama von Golgatha ist von Niccolos kundiger Hand hier ergreifend und lebensvoll wiedergegeben. Der Stein fängt an zu reden und ans Herz zu greifen, weil ihm von des Künstlers großer Seele und kluger Meisterhand Leben eingehaucht worden.

Doch Niccolo hat sich noch an Größe gewagt, an eine Darstellung, welche höchst dramatische Kraft und Kunst erfordert, an das Weltgericht.

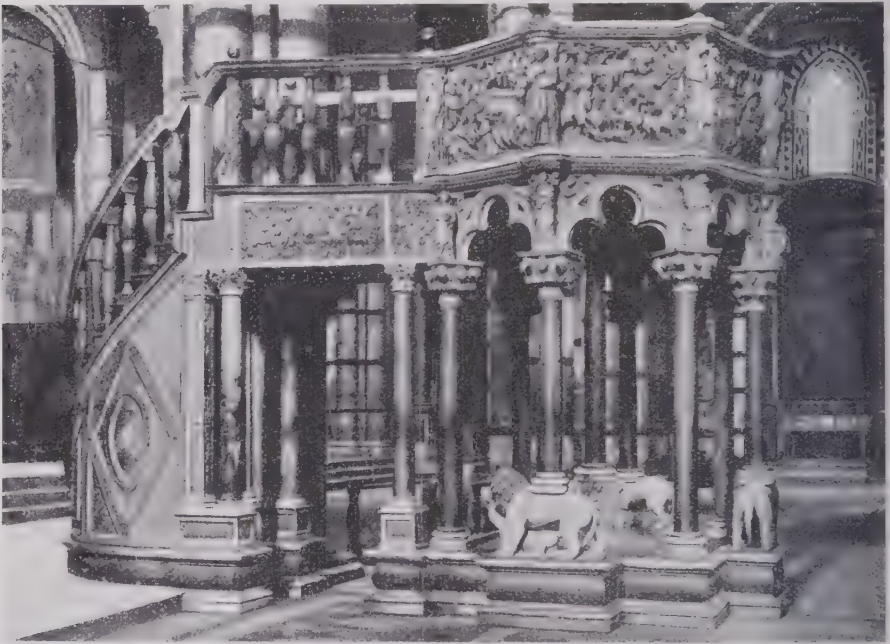
5. Das Weltgericht.

Leider ist dieses Relief sehr stark beschädigt, vielfach verstümmelt. Im Mittelpunkt der Handlung aber, nicht ganz in der Mitte des Feldes, thront der richtende Christus. Sein Thron ist umgeben von den apokalyptischen Tieren, was hier zum erstenmal der Fall ist. Der Richter schaut hinaus in das Weite und hält den rechten Arm gegen die Gerechten hin ausgestreckt. Diese thronen in Reihen ziemlich symmetrisch übereinander; in der obersten Reihe die Apostel, deren Zwölfzahl aber nicht eingehalten ist. Ganz oben über den Reihen der Seligen rechts und links ein großer Engel. Auf der linken Seite befinden sich die Verdamnten; sie bilden einen belebten, aber wirren Knäuel. In der Ecke lauert der grinsende Teufel, der, wie Burckhardt meint, einer antiken komi-

sehen Kindermaske genau nachgebildet ist, umgeben von seinen Gefellen. Eine Andeutung des Fegfeuers wie in Siena und St. Andrea zu Pistoia findet sich hier nicht.

Unten über das ganze Relief hin zieht sich die Auferstehung der nackten Toten hin. Unter dem Throne Christi erblicken wir ein ungezimmertes Kreuz, das wohl von zwei Engeln gehalten wird. Es sind nur noch zwei Hände zu erkennen. Das Ganze ist trotz der vielen Gestalten eine einheitliche Komposition.

Aufgang der Stiege in halber Höhe. Es ruht auf einem liegenden Löwen, der einen Hirschkopf in den Krallen hat. Auch hier bedeutet der Löwe nicht Christus, wie Hettner meint, sondern den durch das Christentum besiegten Teufel. Das Pult wird gehalten von zwei verstümmelten Engeln; auf seiner Rückseite ein ovales Schild mit Kreuz. Da übrigens der Kanzelaufgang nicht von Niccolo herrührt, so ist wohl anzunehmen, daß auch dieses Epistelpult nicht von seiner Hand gemacht worden ist.



Die Kanzel in dem Dom zu Siena.

Nicht zu übersehen ist das schöne Evangelienpult, das zwischen den beiden letzten Reliefs angebracht ist. Es wird getragen von einem mächtigen Adler, unter dessen Krallen ein schlummernder Hase liegt. Der Adler weist hin auf den Evangelisten Johannes, gilt aber oft als Symbol der Macht und des Sieges, was hier wohl anzunehmen ist, da die anderen Evangelistenembleme fehlen. Der Hase ist ein Sinnbild des Trostes und Schutzes, den der Wehrlose im Hirt des sicheren Evangeliums genießt (vgl. Hettner, S. 18). Ein zweites Pult für die Epistel steht am

Das also ist das Meisterwerk Niccolos, dessen Schönheit und Herrlichkeit wir aber nicht mehr voll genießen können. Denn die Bemalung, welche die Schönheit wesentlich erhöhte, ist verschwunden und vieles ist verstümmelt. Aber auch in diesem Zustand ist die Löwenkanzel von Pisa eine herrliche Schöpfung, die weit hinausragt über die früheren Werke und auch einen großen Einfluß auf die Folgezeit ausübte.

2. Die Kanzel des Niccolo Pisano im Dom zu Siena.

Das Prachtwerk von Pisa erregte ge-

waltiges Aussehen. Kaum waren fünf Jahre vergangen seit der Vollendung, da erhielt der Künstler den Auftrag, für die herrliche Kathedrale zu Siena eine Kanzel zu erstellen, welche an Glanz und Pracht die von Pisa noch übertreffen sollte. Am 1. März 1266 wurde das Werk von Niccolo in Angriff genommen und unter Beihilfe seines Sohnes Giovanni und seiner Schüler Arnolfo, Lapo und Donato

wir zum voraus die Arbeiten dieser Kanzel betrachten im Vergleich mit der Pisaner, so zeigt sich ein merklicher Fortschritt: die Szenen werden dramatischer belebt; die einzelnen Gestalten sind nach dem Vorbild der römischen Sarkophage fast frei herausgearbeitet und zeigen einen gesteigerten geistigen Ausdruck. In der naturalistischen Durchbildung und dramatischen Belebung sehen wir gleichfalls einen Fort-



Niccolo Pisano, Kanzelrelief zu Siena. 1260.

(Aus Rehner, Die hl. drei Könige in Lit. und Kunst II (1909) 73.
Mit gültiger Erlaubnis des Verlags von C. H. Seemann, Leipzig.)

in 2 ½ Jahren, November 1268, vollendet.

Siena wollte Pisa übertreffen; deshalb sollte die Sieneser Kanzel reicher ausgestattet sein, als die von Pisa. Das verrät sich schon in der Anlage. Wohl ist sie im Prinzip die gleiche wie bei der Pisaner. Aber das Sechseck ist in das Achteck erweitert, und so ist Raum für zwei weitere Tafeln gewonnen, auf denen der bethlehemitische Kindermord und ein Teil des Weltgerichts dargestellt ist. Wollen

sich zum voraus die Arbeiten dieser Kanzel betrachten im Vergleich mit der Pisaner, so zeigt sich ein merklicher Fortschritt. Auch ist die Anlehnung an die Antike nicht mehr so eng und sklavisch, wie in Pisa. Dazu treten aber auch Mängel. Vor allem fällt eine gewisse Flüchtigkeit und Ungleichmäßigkeit der Arbeit auf. Die Köpfe sind im allgemeinen zu groß, die Gestalten zu kurz gemessen.

Die Kanzel ruht auf 8 Säulen, 7 Ecksäulen und einer mittleren. Von den äußeren Säulen stehen je zwei auf schreitenden Löwen und Löwinen. Die Löwin gegen Westen hat ein zerrissenes Schaf-

im Rachen und unter sich zwei kleine Löwen, welche sie säugt. Einer dieser kleinen Löwen hat den abgerissenen Kopf des Schafes im Maul. Ihr gegenüber eine Löwin mit zwei saugenden Jungen, von denen das zur Löwin aufschauende besonders gut gelungen ist. Der Löwe gegen Norden zerreißt eine Hirschkuh oder Gazelle, der nach Süden ein junges Pferd. Die Mittelsäule ruht auf einer Basis, welche umgeben ist von acht weiblichen Figuren. Es sind das allegorische Darstellungen der freien Künste und Wissenschaften und verdienen insofern besondere Beachtung, weil hier zum erstenmal in der Plastik des Mittelalters diese Darstellung sich findet. Die Palette und Harse, welche zwei dieser guten Figuren tragen, weisen auf die freien Künste hin. Eine derselben, mit einem langen (priesterlichen) Gewand bekleidet, trägt ein Füllhorn in der Hand, eine dritte ein Buch, eine vierte unterrichtet ein Kind. Eigenartig ist die achte Gestalt, welche aufwärts schaut und auf einen runden Gegenstand hinweist.

Die Kapitäle haben korinthische Form, sind aber noch reicher im Detail, als in Pisa. Wir sehen z. B. in den Blättern Vögel sich tummeln und in die Blätter beißen. Meistens sind je vier Paare an jedem Kapitäl. Besondere Beachtung verdient das Kapitäl an der Säule nach Westen; neben den Vögeln sehen wir noch vier Köpfe angebracht, zwei lachende, einen ernsten und einen weinenden (vielleicht die vier Temperamente?).

Auf den Kapitälern stehen weibliche Figuren, allegorische Darstellungen der Tugenden: so die Hoffnung, erkenntlich an dem Spruchband: spes est certa expectatio, die Stärke, welche einen gebändigten Löwen niederhält, der Glaube oder die Anbetung, welche ein Weihrauchgefäß (ein Schiffchen) hält. Eine derselben trägt ein Füllhorn, wohl die Liebe, Güte oder Barmherzigkeit. Die Figuren sind oben an den Schultern von zwei Engeln flankiert, mit Ausnahme der zwei an der Eingangswand in die Kanzel befindlichen.

Lübke sagt über diese allegorischen Figuren: „In den Einzelgestalten der Tugenden, Künste und Wissenschaften ist die Schönheit antiker Auffassung mit der

Znnigkeit christlichen Gefühls mehrmals zu seelenvollem Ausdruck verschmolzen“ (S. 451).

In den Zwickeln des Dreipasses, der sich zwischen zwei Säulen hinschwingt, sind liegende oder sitzende Figuren angebracht, unter denen die vier Evangelisten an ihren Symbolen kenntlich sind. Die übrigen sollen wohl Propheten darstellen; einer mit wallendem Haar und der Königskrone ist vielleicht David. Die zwei oder drei weiblichen Figuren unter diesen Gestalten dürften wohl die Sibyllen darstellen. Ueber dem dreifach gegliederten Fries (1. Zahnschnitt, 2. Blätterornament, 3. musivischer Streifen) zeigen sich uns die acht Felder der Kanzel mit den berühmten Reliefsdarstellungen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Grabdenkmäler der Herren von Speth aus drei Jahrhunderten in der Pfarrkirche zu Zwickaltendorf.

Von H. A. A.

(Fortsetzung.)

8.

Der chronologischen Anordnung willen müssen wir den gotischen Chor verlassen und in dem keine Spuren der Gotik mehr verratenden Schiff die älteren Renaissancegrabmäler aufsuchen.

Ein im Vergleich zu den andern wenig kunstvolles Epitaph auf der Epistelseite zeigt uns primitiv in roten Sandstein gehauen das Bildnis einer Frau mit großer Halskrause, weltlichem Frauenkleid des 16. Jahrhunderts, den Rosenkranz in den gefalteten Händen. Von der unter den Bankreihen zum Teil ganz zerstörten Inschrift ist noch zu lesen: Anno domini MDXXXIII auf Thoma Martris den XXVIII tag decembris starb die edel und tugentreich Fraw Agata Gertrud (?) Spatin, geborene von Landenberg. . . . Der lieben fraw . . . ein fremliche Auferstehung genediglich verleihen wolle Amen. Links unten ist das Spethsche Wappen, rechts das Reippergische. Die Volksüberlieferung hält diese Edelstern für die Aebtissin des Frauenklosters Zwickaltendorf aus dem Zollernhause und die Stifterin des großen Jahrtags. Jedoch Kleidung und Chronologie des Epitaphs

widersprechen dieser Annahme durchaus. Die Jahrtagsstiftung stammt nach dem Jahrtagsverzeichnis aus dem Jahr 1546 und ist von Hans Cittel Speth und Maria Mechtild von Zollern, Abtissin vom Kloster Zwiefalten, welche letztere Angabe ebenfalls sehr fragwürdig ist. Das Grabmal der Agatha Speth, geborene v. Neipperg, gestorben 28. Dezember 1533, war nach Gabelkover außerhalb der Kirche, links vor dem Eingang neben dem ihres Gemahls, des kaiserlichen Rats Dietrich Speth († 1. Dezember 1536). In der Kirche vor den Frauenstühlen sah er einen liegenden Grabstein mit einem Frauenbildnis, das aber nicht identisch mit unserem sein kann.

9.

Noch kleiner ist das zeitlich nächstfolgende Grabmal einer Jungfrau Helena von Speth von 1574. Es steht auf der Evangelienseite im Chor, links neben dem großen Grabmal Wilhelm Dietrichs von Speth. Im Flachrelief ist ein Kreuz mit Dreipaßornament an den drei oberen Enden eingemeißelt, je drei Wappenschilde links und rechts davon; je ein Schriftband deutet die klein gearbeiteten Wappen; links: Spet, Neuneck, Spet; rechts: Ottenheim, Neuneck, Spet, Buobenhoven.

Um das Ganze geht die Inschrift an den vier Rändern in Majuskeln und Minuskeln und römischen Zahlen: Anno Domini MDLXXIII den V. tag septembris starb die edel und Tugentreich Jungfraw Ursula spetin, welche Gott eine frewliche Auferstehung und . . .

ewige freuden verleihen wolle Amen¹⁾. Unter der ganzen Darstellung steht eine gereimte Inschrift:

„Wer glaub, lieb und Hoffnung hat
Als ein Kindlein ins reich Gottes geht.
Den Kindlein ist der Himmel bsichert,
Als uns der Herr Christus selbst lert.
Der Tod die Jugend bald auffrompt
(= aufräumt?)

Befehrt Euch, Ehe das Alter kompt,
Zu Everem ent, das wir zugleich
Bey Christo sein im Himmelreich.

Welcher hat reiv
beklagt sein sünd,
Der ist ein außser-
weltes Kind.“

10.

Nach Anlage und Ausführung ganz ähnlich dem Frauenepitaph von 1533 ist der primitive Grabstein der Richardis (nicht wie Haible liest Leuckardis) Speth von 1586, gegenüber auf der Evangelienseite des Schiffs, zwischen den beiden großen Denkmälern mit reicher Plastik. Eine Frau mit Gebetbuch und Rosenkranz, der in Medaillon und Kreuz endet, in den Händen, eingehüllt in parallel



Spethsches Grabdenkmal in der Pfarrkirche zu Zwiefaltendorf. (Wahrscheinlich Dietrich und Agatha Speth, geborene v. Neipperg).

faltreichen Mantel mit Haube, Kopf auf Kissen ruhend, links oben ein Wappenschild mit sechsstrahligem Stern (Scheinen) und rechts oben ein achtstrahliger Stern (Buolach); auf einem Schriftband sind die Familien angegeben. Unten sind links das Spethsche, rechts das Uttenheimische (Schild mit Querband) Wappen angebracht. Die Umschrift ist

¹⁾ Die Collecta las die untere Zeile der Umschrift also unmöglich: „welcher Gott dem Herrn Spat gab in mütterlicher Treue deren Gott ewige Treue verleihen wolle!“

teilweise zerstört oder durch Bänke verdeckt, zum Teil in den Collecta überliefert: Anno Domini 1586 uff Donnerstag den 8. May zwische(n) 3 und 4 Vhrn gegen tag verschied in Gott seliglich¹⁾ die Edel uend Ehrenreich fraw Renckardi Spethin, geborene von Dlenhain zum (Namen)stein.

Es ist die hier verewigte Frauengestalt die Gemahlin des Hans Cittel Speth von und zu Sülzburg, dessen Grabmal nicht weit davon entfernt, auf derselben Seite des Schiffs steht. Welches neue Rätsel dann dieses größere Doppelmonument aufgibt, trotz der teilweisen Aufhellung durch ein Originaldokument, soll bei Besprechung des Auferstehungsepitaphs dargelegt werden.

Von dem weiteren, teils zerstörten, teils durch Bänke verdeckten Teil der Umschrift ist einiges, freilich fragwürdiges Besegut in den „Collecta“ der Pfarrregistratur überliefert:

„Den 24. Dezember 1520 oder eher 1590. zum Ratzberg (? für Engberg?) Der Gott gnadig und barmherzig sein und ihr einst hie ein gnadenreiche Auferstehung verleihen wölle. Amen.“ Unten rechts trägt ein Schriftband den Namen Ottenhain, links Speth. Es ist Reichardis von Ottenheim zu Rainsstein gemeint.

Im hintersten Teil des Schiffs be-

gegnet wir den drei an Umfang alle andern übertreffenden Spethschen Grabdenkmälern, die alle einer sicheren Datierung entbehren, ikonographisch sehr interessant sind und hohe künstlerische Bedeutung durch Aufbau und Ausführung, vor allem aber durch den sicheren erstmaligen Nachweis des Ursprungs zweier hervorragendster Werke beanspruchen.

11.

Beginnen wir mit dem gänzlich undatierbaren Monument auf der Evangelienseite unter der Orgelempore, so fällt dies durch seine Materialleichtigkeit auf; es ist allein außer der jüngsten kleinsten Totentafel des 19.

Jahrhunderts nicht mit der grün-grauen Steinfarbe überfärbt. Ganz aus schwarz-weiß geflecktem granitartigem Marmor gearbeitet, kommt es nach seinem Aufbau dem spätesten datierten Renaissancegrabmal von Wilhelm Dietrich Speth am nächsten. Die vier-eckige tiefe Nische, 1,75 m hoch, 1,25 m breit, steht auf einfachem Sockel, dessen Pi-



Grabmal des Wilhelm Dietrich von Speth († 1615) in der Pfarrkirche zu Zwiefaltendorf.

lasten kein Wappen schmückt. Die üblichen Verzierungen werden wohl abgeschlagen worden sein. Zu beiden Seiten ist die Nische von glatten Pilastern flankiert, deren Ornamente weggefallen oder weggenommen sind; mehrere gleich weit entfernte Löcher beweisen es. Koryatiden, Telamone oder Voluten ähnlich wie auf dem Hornsteinenotaph in Grünigen müssen die glatte Fläche geschmückt haben. Das Innere füllt eine an-

¹⁾ Haible las u. a.: verschied „beharrlich“ und Henriette, zum Ratzberg.

sehnliche Gruppe, wie sie sonst auf keinem der 15 Monumente sich findet. Links und rechts von dem lebensvollen Kruzifix knien Ritter und Gelsfrau; der Mann auf einem Löwen, die Frau auf einem Rissen, beide in betender Stellung, der Ritter mit stark zurückgeneigtem Kopf, die Frau mit Haube und Halskrause. Diese trägt einen Rosenkranz, am Gürtel wohl befestigt; der Ritter hat den offenen Helm zu Füßen.

Nirgends ist eine Spur von Inschriften zu entdecken. Eine Spethsche Familiengeschichte, die Aufschluß geben könnte, existiert leider nicht; von einem Mortuar habe ich bis jetzt nichts erfahren können. Daß das Ehepaar Ende des 16. oder Anfang oder Mitte des 17. Jahrhunderts gestorben ist und der freiherrlichen Familie derer von Speth angehört, muß als ausgemacht gelten. Da auch das Nitterehepaar auf dem Erbärndeepitaph gegenüber nicht inschriftlich genannt und bekannt ist, so dürfte das eine von beiden eine Generation vor oder nach dem andern verschieden sein. Der späteren Generation dürfte dann eher das Epitaph mit dem Kruzifix zugeschrieben werden. Nähere chronologische Anhaltspunkte für das andere Denkmal gibt das Steinmetzzeichen am Ende eines Schriftbandes. Für das erste mag einen Fingerzeig die Bemerkung Gabelkovers geben, der außerhalb des Chors ein hohes Epitaph mit dem „Bildnis“ Ulrich Speths von und zu Ziefalten († 1549) und seiner Gattin Ursula, geb. von Uttenheim zu Namstein († 8. September 1586), sowie von Ursulas zweitem Gatten, Wilhelm von Stozingen († vor 26. März 1576), sah. Es könnte also das hinterste Grabmal Ulrich und Ursula von Speth oder Ursula und Wilhelm von Stozingen darstellen.

Die beiden anderen sind durch die Entdeckung eines Steinmetzzeichens, das bis jetzt dem Auge aller Forscher und Inventarverfasser, Schlossherren und Pfarrherren entgangen ist, und durch seine nach langem Suchen mir gelungene Identifizierung annähernd wenigstens zu datieren, und zwar nach der Mehrzahl der anderen chronologisch sicheren Werke des Künstlers in die letzten Jahrzehnte

des 16. Jahrhunderts zu verlegen, höchstens die erste Dekade des 17. Jahrhunderts. Deshalb ist die kategorische Datierung: 17. Jahrhundert, in den kirchlichen und staatlichen Registerwerken nicht ganz sachgemäß. Die erste chronologische Handhabe ist das Zeichen des Ulmer Bildhauers Hans Schaller, der 1566–1610 blühte. Sicher datierte Werke von ihm stammen aus den Jahren 1576–1607, wenigstens nach der Jahreszahl der Todesfälle, die er in Stein verewigt hat: 1576, 1579, 1581, 1582, 1584, 1586, 1589, 1590, 1591, 1592, 1597, 1598, 1599, 1600, 1604, 1607. Wenn die Angabe der neuen Oberamtsbeschreibung von Chingen¹⁾ richtig ist, stammt das älteste nachweisbare Werk Hans Schallers aus dem Jahre 1550, ein Grabstein der Kreszentia von Schellenberg, geb. von Stozingen in Nistissen.

Das eine Grabmal, edle Renaissancearbeit mit dem Monogramm H. S., zieht durch seine Höhe, seinen Aufbau, seine Darstellung, seine Wappen und Inschriften gleich beim Eintritt in die Kirche als letztes auf der rechten Seite des Schiffs die Augen auf sich: eine Bogennische von 1,85 m Höhe und 1,27 m Breite, darin ein figurenreiches Relief, breite (15 cm) Pilaster mit zahlreichen Wappen auf den Flanken; hat Balken mit drei Sternen belegt (vgl. Alberti I, S. 463?); ein doppelter Aufsatz darüber, das ganze Werk mit dem unansehnlichen, durch Bänke verdeckten, jetzt inschriftlosen Sockel hat eine Höhe von 3,35 m.

Das ganze große Epitaph eines Herrn und einer Frau von Speth krönt eine siebenzeilige Inschrifttafel, von zwei reizenden Engeln gehalten und von zwei Voluten zur Seite und einer Kartusche mit Akroterion auf der Spitze architektonisch trefflich eingerahmt:

„Für todes gwalt hülffst nichts auff erden
Durch in wir zletzt erwirget werden.
Solches betracht o Menschentind
Steh ad bey Zeit von Deiner sünd
Thu buß mit ernst auß Herze gründ
Nächst dich also zur letzten sünd —
Das dein seel leb Ewig gesund.“

¹⁾ 1895, S. 204.

Dann folgt unmittelbar darunter nach einem Architrav mit Zahnleiste und Eierstab eine weniger ausladende volutenabgeschlossene Inschrifttafel mit 12 Zeilen in deutscher Sprache; die beiden dargestellten Toten sprechen zum viator: „Nach Gottes Willen uns alles kam, gesegnet sey des Herren nam: Inn dem Gland ward unser trost Sprachen: Er lebt der uns erlöst: Auff den Wir in der not vertraut, Würdt uns wider mit dieser haut, Umb geben das Wir auß Erden, Vom tod wider Erweckt werden Inn dem Fleisch werden Wir Gott sehn, Ist gewißlich war vund würdt geschehn Wer wolt sich fürchten vor dem tod Christus Ihm sein gwalt genommen hat.“

In derselben Breite schließt sich der Hauptteil des imposanten Werks, die pilasterumrahmte Nische, an. Reiches jonisches Kapital schmückt die Wappenrahmen; je vier Wappenschilde zu beiden Seiten mit Ueberschriften der Geschlechter, in der Mitte durch einen von Kartuschen eingefassten nichtheraldischen Frauenkopf geschieden. Links stehen die Wappen von oben nach unten: Speth, Stain, Gissa (= Güß, Balken mit drei Sternen), Berg; rechts Reipperg, Massoch, Helmstatt, Ried (= Rüdts von Röllertberg. Pferdekopf).

Die Zwickel des Bogensfelds füllen zu beiden Seiten Pflanzenornamente aus.

Von den Außenwerken gehen wir zum Mittelpunkt, dem ikonographischen Gemälde. (Fortsetzung folgt.)

Zur Geschichte der Paramentik¹⁾.

Von Mela Escherich.

Wie Schlosser in seinem Geleitwort zu seinem sorgfältig redigierten Tafelwerk, eine höchst verdienstvolle Publikation, richtig sagt, handelt es sich bei dem burgundischen Paramentenstück um ein Werk, das bisher „mehr zitiert und gelobt“, als sachlich behandelt wurde. Der Grund hiefür lag wohl darin, daß eben kein genügendes Abbildungsmaterial zu Studienzwecken vorlag.

Die burgundischen Paramente umfassen eine

¹⁾ Der burgundische Paramentenstück des Ordens vom goldenen Vliese. Im Auftrag des k. k. Oberstkämmerer-ammtes herausgegeben von Julius v. Schlosser. 2 Tafeln in Farbendruck, 3 Doppeltafeln und 26 einfache Tafeln in Lichtdruck. Zmper. Folio in eleg. Mappe. Preis 60 Kr. (50 Mk.). Verlag Anton Schrott u. Co., Wien, 1912.

sogenannte „chapelle entière“, worunter man im altfranzösischen Sprachgebrauch die Ausstattung für die missa solemnis verstand: die Altarbehänge und die Priestergewänder, die sich Ursprung ist in Dunkel gehüllt. Sie stammen dem Stile nach aus der Zeit Philipps des Guten von Burgund. Ihre Provenienz deutet, hinsichtlich einer Reihe von Lokaltheilen, die sich unter den Dargestellten befinden, auf Brüssel. In dem ältesten Inventar des von Philipp dem Guten gestifteten Vliesordens, 1477, werden sie als dem Orden gehörig aufgeführt. Die jeweiligen Ordensschatzmeister verwahrten sie. In zahlreichen Inventaren von 1517—1759 sind sie regelmäßig genannt. In den Wirren des Revolutionsjahres 1797 wurden sie — das Großmeisteramt des Vliesordens lag seit 1477 dem Hause Habsburg ob — in die kaiserliche Schatzkammer nach Wien gebracht; von da wanderten sie 1875 in die Ambrazer Sammlung und 1889 in das neue kunsthistorische Hofmuseum, wo sie in jüngster Zeit in der neu eingerichteten Renaissanceabteilung eine gegen früher günstigere Aufstellung erlangten. Das Wiener Inventar von 1797 bezeichnet sie als „Mestkleider, welche bei Errichtung des Trisfondens von desselben Stifter Philippo Bono herbeigeschafft und bei den jedesmaligen Trisondessen gebraucht worden sind“. Man darf diese Notiz, in Uebereinstimmung mit den früheren Inventarisierungen, wohl als richtig annehmen; nur muß die Frage offen bleiben, welches die ursprüngliche Bestimmung der „chapelle“ war. Auffallend ist nämlich, daß sich an den einzelnen Stücken keinerlei Ordenssymbole und -signaturen finden, während alle übrigen Gegenstände aus dem Ordensschatz solche aufweisen. Bei der Kostbarkeit der Paramente wird man ja wohl am nächsten auf den prunkliebenden Burgunderherzog als Besteller schließen dürfen. Aber es könnte sein, daß er sie vielleicht ursprünglich nicht für den Vliesorden bestimmt hatte. Philipp stiftete den Orden anlässlich seiner Hochzeit mit Isabella von Spanien, am 10. Januar 1430. Betrachten wir uns nun den Stil der Nadelgemälde, so sehen wir, daß dieser in den älteren Teilen ein früheres Datum zuläßt. Die Antependien könnten anfangs, die Chormäntel Mitte der zwanziger Jahre entstanden sein, während die Kasula und die beiden Dalmatiken auf eine spätere Zeit weisen. Philipp der Gute regierte seit 1419. Es wäre wohl möglich, daß ein Teil der Paramente schon anfangs der zwanziger Jahre bestellt wurde. Dem widerspricht auch nicht die Aufindung einer Rechnung aus den Jahren 1432—34, wonach der Herzog an den Brobauer Thierry du Charfol aus Paris für zwei Antependien den hohen Preis von 3750 Lire zahlte. Diese Antependien könnten sehr gut mit den Wiener Stücken identisch sein. Die späte Ablieferung erklärt sich genügend aus der die Arbeit von Jahren erfordernden Art der Ausführung dieser Stücke.

Diese Ausführung der Paramente an sich stellt schon eine einzigartige Leistung dar. Schlosser zieht sie in Parallele mit der Delmalerei und den Wunderwerken der Emailkunst. In der Tat steht hier die Ausdruckskraft der Nadel nicht

hinter jener des Pinsels und Zeichenstifts zurück. Die Köpfe und Hände sind von einem feilischen Leben erfüllt, wie wir sie in der Tafelmalerei der Zeit nur in den Werken erstarriger Meister finden; die wunderbare Farbenwahl und die durch den burgundischen oder, wie man heute sagt, Lasurlich erreichten Hellbunttöne erinnern an die feinen und feurigen Wirkungen des émail translucide. Doch das Hauptinteresse wendet sich natürlich den Künstlern zu, die die Zeichnung zu der Stiderei entworfen haben. Wer waren sie? Franzosen, Niederländer? Welcher der beiden Haupttrichtungen gehörten sie an, dem Kreise um die Eyck oder um Rogier van der Weyden? Die Fragen wachsen bei längerer Betrachtung. Als Sammelname herrscht in verschiedenen Publikationen und Handbüchern der Name „Jan van Eyck“. Waagen unterschied vier Hände. Die drei Chorkappen (Christus-, Marien- und Johannesmantel) gab er Rogier van der Weyden, die Kasula Jan van Eyck, einem dritten Meister die beiden Dalmatiken und einem vierten die beiden Antependien (Dossier und Frontier). Dvorak erkennt in dem Johannes- und Marienmantel den Stil Huberts van Eyck, in dem Christumantel den eines Meisters der Richtung Rogiers, die Kasula und die Dalmatiken weist er in die Eyckschule und die Antependien in die altertümliche Richtung des André Beaumeven. Schlosser schließt sich hinsichtlich des Hinweises auf die Schule von Tournay Waagen und Dvorak an, mit besonderer Betonung Robert Campins, des Lehrers Rogiers, den Gulin van Loo neuerdings mit dem Meister van Flammallé identifizierte. In der Kasula bemerkt er in den Mittelfüßen eine spätere Hand, die die alten Bildwerke überarbeitet und „möglicherweise schon der Zeit und Richtung des Hugo van der Goer angehört“.

Als interessantester Ausgangspunkt bei dem Studium der Paramente dürfen m. E. die drei Chormäntel betrachtet werden. Sie scheinen im wesentlichen von einer Hand zu stammen; wenigstens die drei Clipseusbilder. An den Figuren in den Felserreihen und an den Worten können wohl tüchtige Schüler mitgeholfen haben. Der thronende Christus im Clipseus des Christumantels weist stark auf Hubert van Eyck. Wenn man nur von diesem Meister mehr wüßte! Aber angewiesen auf die drei Hauptfiguren des Genter Altars, vornehmlich den Gottvater, dessen Sohn in jedem Sinne der Christus des Chormantels zu sein scheint, möchte man doch lieber die Vermutung aussprechen, daß es sich hier um einen Hubert ebenbürtigen, aber nicht mit ihm identischen Meister handelt. Freilich, zusammengearbeitet muß dieser Meister mit Hubert haben; sonst könnte ihm die allgemeine Höheitsauffassung der göttlichen Gestalten, die für Hubert so charakteristisch ist, könnte ihm z. B. die ganz dem Genter Gottvater nachgebildete erhobene Segenshand Christi nicht in dem Maße gelungen sein. Dagegen spricht bei aller Monumentalität der Auffassung aus der bewegteren Faltenggebung, aus der höchst originellen Fassung der Baldachinvorhänge — auf dem Marienmantel sind sie in einer prachtvollen Dekorwirkung um die Thronfüßen geschlungen —, aus dem durchgearbeiteten

Mimenspiel ein andres, ungleich lebhafteres Temperament, als wir bisher bei Hubert van Eyck kennen lernten. Ein Temperament, das sich aber auch nicht mit dem leidenschaftlichen und sehr sensiblen Pathos des Meisters von Flammallé identifizieren läßt. Es scheint sich hier doch wieder eine neue Persönlichkeit herauszukristallisieren, die kunstgeschichtlich erst festgelegt werden muß. In ihrem innersten Wesen wurzelt sie m. E. in der Kunst der Eyck, wenngleich auch Einflüsse des Campin-Rogier-Kreises bemerkbar sind. Beachtenswert ist, daß das stets dem Eyckreife zugerechnete Fragment eines „Segnenden Christus“ in der Berliner Galerie in dem Profilkopf des Heilands das selbe Modell zeigt, wie der Christus in dem Christumantel, und noch einmal, nur wenig verändert, der Judas Thaddäus in dem Johannesmantel.

Von bestridender Anmut sind die Frauengestalten in dem Marienmantel. Ihre heitere Grazie weist aus dem strengen, etwas schweren Typus des Eyckreifes hinaus. Und noch liebenswürdiger ist die lange Reihe der lodigen Engel. Unter ihnen taucht eine neue Spezies auf: nackte, am ganzen Körper gefiederte Seraphine. Wir finden sie nur auf dem Christumantel. Sie sind etwas derber gezeichnet, als die andern. Vielleicht das Werk und Erfindung eines phantasiereichen Schülers. Sie sind uns wichtig, weil wir nun wissen, woher der Meister E. E. und der Meister der Glorifikation Maria diese Federengel haben. Aber noch eine stärkere Linie geht ins Deutsche herüber. In der Kunst des Meisters der drei Chormäntel wurzelt die Kunst des Konrad Witz. Vielleicht vermittelt durch den Vater. Konrads Vater, Hans Witz, arbeitete ja in den zwanziger Jahren am burgundischen Hofe! Vielleicht — doch eine bloße Vermutung darf noch zu keiner Hypothese führen. Aber in der Kunst des Konrad Witz wirkt die Auffassung des burgundischen Meisters traditionell weiter. Dieselbe Wucht in der Behandlung fallender oder schwer hingebreiteter Gewänder, ein verwandtes Streben, die Hände reden zu lassen, eine ähnliche Neigung, perspektivische Probleme zu lösen, endlich eine gewisse Uebereinstimmung in der Auffassung der Christusgestalt lassen uns hier tiefe und bedeutame Zusammenhänge empfinden. Wuchs der junge Konrad Witz am burgundischen Hofe auf? Waren die Künstler, die dort lebten, seine Lehrmeister? War sein Vater einer der Meister des Paramentenjahages? Das sind freilich offene Fragen . . .

Eine andere, ältere Hand zeigen die beiden Antependien. Auch sie sind von bedeutender Qualität. Sie gehen in ihrem Stil noch auf den Geist des 14. Jahrhunderts zurück. Hochgotische Ekstase. Die Augäpfel noch in die Höhe gedreht. Locken und Bärte filifiziert. Die Gewänder in seltsamem Rhythmus nach einem außer der Bewegung liegenden Punkt gezerrt. Hohes Gewoge von Spruchbändern. Miniatur und Sandmalerei standen Pate. Wundervoll die Dreieinigkeit. Der Sohn kläglich hingefunken in des Vaters Arm, die Seitenwunde mit den Fingern drückend, damit ihr noch mehr Blut entfließe. Grausamystische Stimmung. Dieser Meister ist am ehesten unter den Vorläufern Rogiers zu suchen.

Einigen dritten Meister endlich lernen wir in der *Rajula* und den beiden *Dalmatiken* — sie scheinen von einer Hand zu sein — kennen. Aus den einfarbigen Abbildungen ist die Leberarbeitung späterer Zeit, auf die Schloffer aufmerksam macht, technisch nicht zu sehen; wohl aber spricht der Charakter der Zeichnung dafür. Trotz einiger Derbheit ist auch in diesen Darstellungen erstaunlich viel gegeben. Ein leidenschaftlicher Realismus steht im Kampf mit einer von einem starken Schönheitsgefühl beherrschten Tradition. Wir sehen uns am Wege von dem Meister von *Flamallé* zu *Hugo van der Goer*. Die weitausgreifenden Gebärden der Apostel auf *Tabor* und des taufernden *Johannes* haben schon etwas von den hereinströmenden *Hirten* auf der „Geburt Christi“ des van der *Goer*, der den Mantel haltende Engel bei der Taufe Christi gleicht der sanften, schwermütigen *Madonna* des *Vortinarialtares*. Aus den übrigen Engeln spricht der liebliche, nettsche Typus, wie ihn *Meimling* seinerzeit schuf. Es ist unmöglich, mit Waagen hier noch *Engel* anzunehmen.

Der „burgundische Paramentenschatz“, der uns wieder einmal beweist, wie wichtig es für die Beurteilung der nordischen Kunst ist, die außer der Wand- und Tafelmalerei liegenden Gebiete zu durchforschen, wird nun hoffentlich das Interesse der Kunstgelehrten in stärkerem Maße, als es bisher möglich war, auf sich ziehen. Die Publikation Schloffers, die in der Qualität der Weitergaben auf der Höhe moderner Technik steht, ist daher mit aufrichtigem Danke zu begrüßen.

Literatur.

Bernische Kirchen. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte von *Eduard v. Rodt*, Architekt. Mit 100 Illust. Bern, Verlag von *A. Francke* 1912. Preis brosch. 6.40 M., geb. 8 M. 232 S. Lex.-Dkt.

Der Verfasser dieser Schrift ist in der Geschichte des Kantons Bern und der Stadt Bern zu Hause. „Berns Bürgerschaft und Gesellschaften“, „Das alte Bern“, „Bernische Burgen“, sodann die Bände: Bern im 13. und 14. Jahrhundert, Bern im 15., 16., 17., 18., 19. Jahrhundert — diese 9 Bände sind die Vorgänger des oben angezeigten Werkes „Bernische Kirchen“. Das Buch ist ohne Vorwort und eigentlichen Index, doch findet sich S. 220—228 wenigstens ein Verzeichnis der Kirchen. In 8 Kapiteln spricht der Verfasser 1. von den Anfängen des Christentums in der Schweiz bis zur Entstehung der ersten Klöster im späteren bernischen Gebiet; 2. von der Entstehung der Kirchen und Klöster unter weltlichem Protektorat; 3. über kirchliche Einkünfte vor der Reformation; 4. von der Kirchengeschichte bis zur Reformation; 5. von der Reformation und dem Schicksal der Gotteshäuser; 6. von der Kirchenorganisation nach der Reformation; 7. vom Kirchenbau vor der Reformation; 8. vom Kirchenbau und kirchliche Kunst nach der Reformation. In diesen Abschnitten ist ein reicher Stoff bernischer Kirchen-

geschichte verarbeitet und bei der ausgezeichneten Quellen- und Literaturkunde des Verfassers wohl einwandfrei zur Darstellung gebracht. Auch die Stellungnahme zu der katholischen Geschichte der besprochenen Landesteile ist seitens des reformierten Verfassers im allgemeinen eine ruhige und leidenschaftslose. Doch der Satz S. 52: „Eine spezielle Art von Boden- zinsen war kirchlichen Ursprungs, indem Gläubige zur Erlangung von Sündenvergebung ewige jährliche Leistungen in Form sog. Seelgerät-Zinsen auf ihr Grundeigentum übernahmen“ bezeugt eine bedauerliche schiefe und unrichtige Auffassung des Verfassers. Es kann sich bei solchen Stiftungen nicht um Sündenvergebung handeln, sondern es handelt sich um die Hoffnung auf Erlass von Sündenstrafen.

Den Hauptwert des Werkes sehen wir in den 100 Illustrationen und besonders in den Zeichnungen und Photographien der einzelnen Kirchen, deren nicht weniger als 47 aufgenommen sind. Zu vielen davon hat der Verfasser selbst die Zeichnung gemacht. Diese Bilder zeigen uns ganz interessante Formen von Türmen, Kirchendächern und einzelnen Kirchenteilen. Besonders charakteristisch erscheinen für das Berner Land die vielen auf verhältnismäßig niedrigem Steinbau überaus lang und spitz zulaufenden Turmhelme wie in *Kerzers*, *Zweismün*, *Frutigen*, *Gsteig*, *Zegenstorf*, *Wärzbrunnen*, *Einigen* und vielen andern Orten. Ganz eigenartig sind die neben betürnten Kirchen stehenden Glockenstühle von *Oberwil* und *Valm*: vollständig frei auf dem Kirchhof steht das Holzgerüst, das mit einem Ziegeldach überdeckt ist zum Schutze der Glocken. Bei den Illustrationen kommt aber nicht bloß der Architekt zum Wort, sondern auch der Bildhauer und Maler, dieser mit Glascheiben (Wappenscheiben, Stifterscheiben, Glasfenster) und einem Bild des Manneschen Totentanzes, jener mit Sakramentshäuschen von *Neuenegg*, *Taufstein* von *Amfoldingen*, *Letzner* in *Burgdorf* usw. Das Werk wird dadurch in der Tat zu einer wahren Denkmälersammlung des Kantons Bern, die auch für Nichtangehörige dieses Landes des Wissenswerten und Sehenswerten, des Belehrenden und Interessanten überaus vieles bietet. Und wer vielleicht gar in Bern und im Berner Oberland einst weilte, der wird mit Freuden das Buch des heimatkundigen Verfassers zur Hand nehmen, die Reiseerinnerungen auffrischen und seine Kenntnis des schönen Landes vertiefen.

G m ü n d.

W e s e r.

Mitteilung.

Bei der am 23. Okt. abgehaltenen Ausschuss-sitzung des Diözesankunstvereins wurde u. a. der Beschluß gefaßt, die nächste Generalversammlung (1913) in *Sigmaringen* abzuhalten. Für die Ablieferung der Vereinsgabe (Registerband zu *Kuhn*) sind noch genaue Personalbestimmungen zu machen. Es hängt von der Erattheit und Promptheit, womit diese Feststellungen durch die Agenten erfolgen, ab, ob die Verteilung der willkommenen Vereinsgabe bald, sicher und glatt vorstatten gehen kann.

APR 29 1986

LEVEL
ONE



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. II.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2,25 ohne
Beitrag. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagsbuchhandlung
Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4,50. 1912.

Neuere Entdeckungen auf dem Gebiete der syrischen Kirchenarchitektur.

(Fortsetzung.)

d) Die Kirche von Dana vom Jahre 483¹⁾, nahezu quadratisch, mit der Eigentümlichkeit, daß Prothesis und Diakonikon sich direkt der Apfisis, nicht aber dem Schiffe zu öffnen.

e) Die Kirche von Mshabbat²⁾ mit dem üblichen Grundriß der nordsyrischen Kirchen des 5. Jahrhunderts (fünfschiffig) und von denselben Proportionen wie sie. Die Portalanlage wird hier insofern erweitert, als zu den bisher üblichen zwei Türen in der Südmauer noch eine Tür in der Nordmauer tritt und ein breites Portal an der Westfassade kommt. Eigentümlich ist hier auch die Behandlung der Westfassade: über dem Portal ein Entlastungsbogen, neben dem Portal und — auf gleicher Höhe damit — an der Fassademauer der Seitenschiffe je ein (im ganzen vier) im Halbbogen geschlossenes Fenster. Ueber dem Portal zwei Reihen von je drei Fenstern, von denen die erste Reihe geradlinig, die oberste im Halbkreis geschlossen ist. Die Langseite hat einen Lichtgaden von je neun im Halbrund geschlossenen Fenstern.

f) Kofanayha. Die eine von den beiden Kirchen ist bedeutungsvoll, weil sie das erste Beispiel dafür darbietet, daß im Scheitel der Apfiskurve ein breites Fenster (im Halbkreis geschlossen) angebracht wurde.

g) Serdjibeh. Der Grundriß ist der gewöhnliche. Allem Anschein nach waren es hier vier Säulen auf jeder Seite (also je fünf Arkadenbögen). Eigentümlich ist hier, daß die Vogenpfeiler zu beiden Seiten der Apfisis zu eigentlichen zwei Meter langen Mauern ausgestaltet wurden.

h) Kurz erwähnt seien die kleinen Kirchen (Kapellen) von Kfar und Sir. Letztere ist bemerkenswert, weil sie einschiffig ist und an Stelle der Apfisis einen quer herübergelegten großen Querbau, fast nach Art eines Transeptes, darbietet, der, wie Butler vermutet, zur Aufstellung von Schreinen mit Geräten oder Textilien diente. — Ein Vergleich mit den Kirchen des Djebel Nihā nämlich von Djeradeh, Binin und Btirsa möchte aber doch die Vermutung nahelegen, daß in diesen Querraum hinein die Apfisis geplant oder faktisch eingebaut gewesen sei. Bei den eben genannten Kirchen des Djebel Nihā ist die Portalanlage in der Regel so, daß die Südwand zwei, die Westfassade ein, die Nordwand ein Portal erhält. Die Kirche von Djeradeh ist auch noch in anderer Hinsicht bedeutsam: sie hat an der Westseite einen Narthex, und zwar einen geschlossenen Vorraum, zu dem ein ungewöhnlich großes, durch zwei Säulen abgeteiltes Portal führte. Das Mittelschiff hatte allem Anschein nach eine Confessio. Apfisis und zweistöckige Prothesis nebst Diakonikon sind in das Rechteck, das die Basilika bildet, einbezogen. Auf der nördlichen Seite des Narthex erhob sich ein massiver Turm mit fünf Stock-

¹⁾ Vergl. Degler u. Pullan, Architecture Byzantine, Tafel 59.

²⁾ Ebendaß, Tafel 59.

werken auf quadratischem Grundriß. An diesen stößt ein größeres Gebäude von mehreren Abteilungen, welches offenbar als Haus des Bischofs und der Kleriker zu deuten ist. Binin und Birsä bieten keine außerordentlichen Abweichungen vom syrischen Stil des 5. Jahrhunderts.

3. Die syrischen Kirchen des 6. Jahrhunderts.

Das 6. Jahrhundert brachte die Vollendung und Ausgestaltung all der Architektur motive, welche bisher vorbereitet waren. Zugleich entstanden hier die mächtigen und klassischen Kirchenbauten Syriens, wie die Kirche des hl. Simeon Stylites zu Kalät Siman, die gewaltigen Kirchen zu Kalb Lauzeh, Der Termanin, Banskusa und Bumeha: es ist das Jahrhundert der höchsten Blüte östlicher Bauweise, der Triumphe des syrischen und byzantinischen Kirchenbaus. — Die Umgestaltung des Grundplanes beschränkt sich auf einige kleinere Änderungen in der Form der Apsis und in dem Schema der Verhältnisse: die Apsis wird oft über das Rechteck des Grundrisses herausgeführt, d. h. über Prothesis und Diakonikon hinaus. Auch die polygonale Apsis fehlt nicht ganz; der Außendekoration wird das Augenmerk zugewendet. Die Verhältnisse des Grundrisses sind meist 4:3, und zwar in den meisten Kirchen mit halbkreisförmiger Apsis. In jenen mit gradlinigem Abschluß kehrt das Verhältnis von 3:2 wieder. Die Maßeinheit ist nicht mehr die alte, 0,555 m, sondern der neue Fuß = 0,37 m, also etwa $\frac{2}{3}$ der alten Maßeinheit.

Auch das Schiff erfährt mancherlei Wandlungen: Erweiterung der Bogenspannweite und entsprechende Reduktion ihrer Zahl; anstatt der Säulen finden wir jetzt Pfeiler von doppelter Form: rechteckig und kreuzförmig. Die größeren Kirchen erhalten durchweg einen Säulenvorbau (Portikus oder Narthex). — Neue Dekormitteln treten an Stelle der bisher üblichen, und gerade sie geben der nordsyrischen kirchlichen Baukunst des 6. Jahrhunderts ihr eigenartiges Gepräge. Sie sind oft so reizvoll, daß auch die heutige Kirchenbaukunst manch glückliche Dekorationsform wieder aus der syrischen

Kunst beiziehen könnte. Beachtenswert ist die Entwicklung der Dekorationsformen zu einem ungewöhnlichen Reichtum: an Fenstern, Portalen, Kapitälern, Gesimsen und dergleichen. Die Pilaster erhalten gleichfalls Ornamentation, werden kanneliert und erhalten Kapitäle, die aus dem korinthischen Stil entwickelt sind.

Butler hebt nun besonders hervor, daß die Architekten dieser Kirchengebäude des 6. Jahrhunderts nichts mit dem europäischen byzantinischen Stil zu tun haben und in ihrer Art sich von den Justinianischen Architekten — Anthemios und Isidoros, die Erbauer der Hagia Sophia sind die bedeutendsten — wohl unterscheiden, und zwar durch ihre spezifisch architektonischen Schönheiten, den edlen Proportionen und den Dekorationsformen.

Die grandiose Kirche von Kalät Siman, dem hl. Simeon Stylites geweiht, gehört zu den wichtigsten und imposantesten Kirchenbauten des 6. Jahrhunderts in ganz Syrien: im Grunde genommen haben wir dabei vier dreischiffige, zu einem großen Kreuz im Achteck vereinigte und so einen ungeheuren Zentralbau bildende Basiliken vor uns, an welche sich die Klosterbauten angeschlossen. Die östliche Basilika, die zugleich etwas länger ist als die andern, hat drei Apsiden. Prothesis und Diakonikon erscheinen nunmehr außerhalb des Grundplanes als eigentliche Seitenbauten, die in die Seitenschiffe herein münden. (Daran schließt sich noch eine weitere kleine Basilika des 5. Jahrhunderts.) Die Innendekoration ist ungewöhnlich reich.

Nur kurz genannt seien noch die Kirchen zu Bakirha (501 n. Chr.), Der Seta, die Südkirche zu Banskusa und Termanin, Arshin.

Die Kirche von Khirbit Hasan vom Jahr 507 hat das Merkwürdige, daß sie geraden Chorabschluß aufweist; ebenso die Kirche des hl. Sergius vom Jahr 537 zu Dar Rita. Bemerkenswert sind die Basiliken von Behyo, Dehes Bannukka, Bakirha, Dar Rita (Trinitätskirche), Kofanaya, Khurebat, Kirbit Tezin, Refr Kila, Babisfa, Ksednbeh, Gaf, Kalb Lauzeh, Ruweha, Djuwanijeh, Bettir,

Vaschmühl und dazu kommt noch eine Reihe kleinerer Kapellen.

Schon diese bloße Namensaufzählung zeigt nicht nur, wie ergebnisreich für die Geschichte der kirchlichen Architektur Nord-syriens die amerikanische Expedition war, sondern vor allem auch, wie ungemein reich an kirchlichen Bauwerken der altchristlichen Zeit Syrien ist. Nur von einigen wenigen — den bedeutendsten — sei noch kurz die Rede. (Schluß folgt.)

Die Grabdenkmäler der Herren von Speth aus drei Jahrhunderten in der Pfarrkirche zu Zwiefaltendorf.

Von H. R. H.

(Fortsetzung.)

Das Relief stellt Christus dar, am Kreuze stehend wie angelehnt, seine Arme auf das Haupt des Ritters und der Edelfrau legend — eine ergreifende Szene. Ueber dieser Gruppe schwebt Gott Vater im Brustbild in den Wolken, die Krone auf dem Haupt, die Weltkugel mit Kreuz darauf in der Hand, mit fliegendem Gewand, Bart und Haupthaar. Zu beiden Seiten umgibt Gott Vater je ein ganz nackter Engel: der links trägt in der linken Hand die Geißel, in der rechten ein Rutenbündel; der Engel zur Rechten Gott Vaters schwingt, ganz wagrecht in die Ecke hineinkomponiert, mit der Rechten Hoptengel und Lanze, mit der Linken drei Nägel vom Kreuze, also eine ganze Sammlung der „Waffen Christi“. Unmittelbar unter der durch Halbkreis und Radius in Zonen eingeteilten Weltkugel schwebt die Taube, nahe der gleich sich anschließenden Inschrifttafel I. N. R. I. über dem Kreuz Christi sitzend. Die ganze Breite der Nische füllt dann der Querbalken der Crux immissa aus, an welcher der dornengekrönte Heiland lehnt oder steht, ein in dieser Art selten begegnendes Bild. Der Ausdruck der Ergebung spiegelt sich im Dulderantlitz; die Glorie des Siegers über Tod und Teufel symbolisiert das Niedertreten der Schlange, die zu des Heilands Füßen sich krümmt. Erlösermacht und Erlöserliebe hat ihren wundervollsten Ausdruck gefunden in der nicht so häufig in Bild und Original wiedergefundenen Geste der Handauf-

legung des Gekreuzigten¹⁾. Christus legt die Rechte auf den Ritter zur Linken, seine linke Hand auf die Edelfrau zur Rechten.

Weitere drei Engelein sind in den Dienst des vom Kreuz herabsteigenden Erlösers gestellt. Nur der mittlere derselben ist bekleidet; er hält in der Rechten den Kelch mit Hostie, auf der das Monogramm Christi I. H. S. eingeprägt erscheint, mit der Linken stützt er die Geißelsäule, die ihn an Größe zu übertreffen scheint. Der zweite in der äußersten linken Ecke hält mit beiden Händen die oberen zusammengefaßten Enden eines großen Tuches, wohl des Leichentuchs. Der reizend formierte Putto zur Rechten hilft mit der einen Hand die Geißelsäule seinem schwachen Mitgenossen stützen, die andere hält den rechten Zipfel des den Hintergrund bildenden Tuchs um den Gekreuzigten.

Leben und Bewegung beherrscht²⁾ so die obere Hälfte des Monuments, Leben in der Haltung der Gestalten, Leben im Anlitz der Figuren, das alles von der oberen Mitte des Feldes ausströmt.

Mehr Ruhe, die Ruhe nach vollendetem Kampf, die Ruhe des Sieges atmet die untere Partie, in welcher der tote Heiland seine Hände „mildiglich“ ausbreitet über die Toten: ein ziemlich bejahrter Ritter mit reich ornamentierter, bis ins Einzelste und Kleinste ausgearbeiteter Rüstung kniet mit gefalteten Händen auf einem Löwen, an der Linken trägt er das lange Schwert, zur Rechten hängt ein kleiner Dolch; um die rechte Schulter ist eine breite Kette geschlungen. Das Gesicht ist kräftig entwickelt, fast häßlich breit und massig, von starkem Haupthaar, Bart und Halskrause umrahmt. Zu den Füßen ruht der Helm mit offenem Visier.

Sein „lieblich Gemahel“ kniet gegenüber auf einem Lamm, die zarte Edelfrau mit Haube, Halskrause, dicken, pauschärmeligem, parallelsaltigem Gewand, den Rosenkranz mit Medaillon um die ge-

¹⁾ Ein seltenes Gegenstück bildet das Grabmal des Hans Erhard von Hornstein in Weiterdingen: Maria legt die Hand auf das Haupt des Ritters. Auf Bildern zu Ennetach u. a. stützen Maria und Johannes Jesu Arme.

falteten Hände. Der Kontrast zwischen beiden Gestalten ist leicht ersichtlich. Beide, im Tode getrennt, nach dem Tode vereint, durch den Sieger über den Tod verbunden, sind im Profil dargestellt, das Antlitz zum Heiland hin gegeneinander gerichtet.

Christus en face abgebildet, richtet sein im Tode brechendes oder gebrochenes Auge mehr auf den Ritter. Das Leinentuch ist in reichen Falten und Windungen gebogen; Strahlennimbus, Haupthaar und Dornenkrone sind mit größter Sorgfalt behandelt. Die ganze Christusgestalt mißt 1,25 m in der Höhe, auch durch Hochreliefbildung zum beherrschenden Mittelpunkt der figurenreichen Gruppe gemacht.

Was ist die Grundidee dieses wahrhaft monumentalen, fast 3 1/2 m hohen Grabdenkmals? Ist es das Geheimnis der allerheiligsten Dreifaltigkeit, das durch die nahe Verbindung aller drei göttlichen Personen im engen Raum des Reliefs vom Künstler dargestellt werden wollte, wie auch der Schluß der dritten Inschrift andeutet, oder ist es der Erlösungsgedanke, der in der Darstellung des Gekreuzigten, des am Kreuze stehenden oder vom Kreuz herabgenommenen Siegers über Tod und Hölle in der Mitabbildung der vielen Leidenswerkzeuge, in der massigen breiten Andeutung des Kreuzestammes, dessen Längsbalken auch unten am Originalwerk deutlich zu sehen ist, neben dem trinitarischen zum Ausdruck kommen sollte? Oder ist unser Meisterrelief eines jener sog. Erbärmdebilder oder Misericordienbilder? Ein Passionsbild ist es jedenfalls, aber kein historisches, vielmehr gehört die Darstellung zu jenen aus der Andacht einzelner oder des Volkes hervorgegangenen Bildern, wie sie besonders zahlreich die liebevolle Betrachtung des Leidens und Sterbens Christi hervorgerufen hat; die Schriften der Mystiker und die Volksschauspiele haben viel zur Ausgestaltung dieser Darstellung beigetragen und sie bald zu einem der beliebtesten Passionsbilder gemacht. Das geht aus dem weiten Verbreitungsgebiet hervor, auf dem wir diesen eigenartigen sog. Erbärmdebildern begegnen; als Krönung von Schnitzaltären,

als Abschluß von Gewölben, als Statue auf Kanzelbedecken, als Fresko an Wandverzierungen, als Holzschnittbildchen, und was noch am seltensten gefunden oder wenigstens gesucht und beachtet wurde, als Relief auf Grabdenkmälern.

Das Misericordienbild vergegenwärtigt uns Christus als „Mann der Schmerzen“. Form und Gedanke schließen sich dem „Ecce Homo“ an, aber die Bilder unserer Gattung führen über diese geschichtliche Szene hinaus. Die früher da und dort noch heute anzutreffende Benennung unserer Bilder als „Ecce Homo“ beruht auf einem Irrtum; sie sind weit mehr als ein Ausschnitt aus der Szene vor dem Praetorium Pilati. Sie stellen den leidenden Erlöser im tiefsten Glend dar: bedeckt mit allen Wunden, auch den durch die Kreuzigung beigebrachten Wundmalen, manchmal sitzend wie auf Albrecht Dürers Titelblatt der kleinen Passion, das dornengekrönte Haupt gestützt auf die Rechte und das Knie. Dester steht Christus vor dem Kreuz oder auf demselben, oder wie auf unserem Grabmal an demselben. Die Hände halten bisweilen Leidenswerkzeuge, Geißel und Rute, die auf dem Schallerschen Epitaph Engel tragen, oder sie sind über der Brust gekreuzt, wie bei Martin Schongauer, der den Dulder von Maria und Johannes stützen läßt. Zu den frühesten sind jene Darstellungen des vir dolorum zu rechnen, die den Heiland in halber Figur im Grabe stehen lassen, die Hände übereinander gelegt. Mit Engeln und Heiligen umgibt den aus dem Grab mit dem Oberkörper hervorragenden Erlöser *Lucca della Robbia*. In den sog. Gregoriusmessen, am Ende des Mittelalters sehr beliebten Holzschnittbildern, steht Christus ähnlich am Kreuz; er drückt aus seiner Seitenwunde das Blut in einen Kelch auf dem Altar; rings um den Altar sind die Waffen Christi, d. h. die Leidenswerkzeuge, angebracht. Unten steht Papst Gregor I., nach dessen angeblicher Vision die Gregoriusmessen, später von Päpsten verboten, in Schwung kamen. Im 14. Jahrhundert scheinen die Erbärmdebilder aufgefunden zu sein, im 15. und 16. Jahrhundert haben sie ihre weiteste Verbreitung gefunden.

In diesen Kreis gehört unser Zwiefaltendorfer Epitaph; jedoch hat der Künstler das Misericordienbild durch die Verbindung mit der Dreifaltigkeitsdarstellung ergänzt und erweitert, so daß es fast eher dem „Gnadenstuhl“ als den alten „Erbärmden“ nahekommt und mit gleichem Recht als Trinitätsabbildung angesehen werden könnte. Jedenfalls hat der Ulmer Meister mit seiner Neuerung das vermieden, was der verewigte Debel¹⁾ mit Recht an dem Dürerschen Misericordienbild tadelte: die unästhetische äußere Erscheinung und die zu weitgehende Vermensichlichung des Schmerzensmannes.

Auf zwei Erbärmdenbilder, die als Relief schwäbische Epitaphien schmücken, sei hier aufmerksam gemacht; beide befinden sich in der evangelischen Stadtpfarrkirche in Crailsheim; beide stammen aus der Spätgotik; auf dem einen vom Jahr 1513 steht Christus als „Mann der Wunden“ zwischen Maria und Johannes; darunter knien ein Ritter und eine Edelfrau, den Rosenkranz in der Hand; auf dem anderen sehen wir Christus auf dem Kreuz sitzen, das Haupt mit der Linken stützend; letzteres Epitaph stammt aus dem Jahr 1532. Eine dritte Darstellung desselben Motivs begegnet uns an dem niedlichen Sakramentshäuschen; von dessen reichem statuarischen Schmuck ist unter dem wenigen noch der Schmerzensmann als Statuette erhalten. Am Schlußsteinen findet sich dieser Typus z. B. in Markgröningen in der Sakristei der evangelischen Stadtkirche, in Münchingen, O. A. Leonberg, in Nußringen und Oberndorf, O. A. Herrenberg u. a. In Reisingen, O. A. Gorb, ist ein Ciborium, in dessen Fuß sechs Emailbilder, darunter die „Erbärmden“ zu sehen sind. Am Wandtabernakel in der evangelischen Kirche zu Gammesfeld, O. A. Gerabronn, findet sich das Erbärmdenbild als Statue. Der Ulmer Maler Jakob Acker hat auf einer 1484 gemalten Predella in der St. Leonhardskapelle in Rißtissen auf der Rückseite das Misericordienbild zwischen Johannes und Maria angebracht. Ueber dem Taufstein in Munderkingen befand sich eine Kopie des Alagonsfurter Erbärmdenbilds. (Fortf. f.)

¹⁾ Ikonographie I, S. 453 f.

Die Kanzeln Toskanas aus dem 12. und 13. Jahrhundert.

Kunstgeschichtliche Studie von J. Deßler.
(Fortsetzung.)

1. Relief: Geburt Christi. — Maria, wie eine Juno hingelagert, schaut auf den Beschauer herab; neben ihr das eingewickelte Kind, dabei Ochse und Esel; darüber eng zusammengekauert fünf Engel, welche den Hirten die frohe Botschaft verkünden. Die Geburtsszene bildet den Mittelpunkt dieses Reliefs. In der linken Ecke ist die Heimsuchung Mariä dargestellt in den beiden Figuren der hl. Elisabeth und der allerseligsten Jungfrau, von denen die erstere wegen ihres charakteristischen Kopfes besondere Erwähnung verdient.

Zu ihren Füßen sitzt ganz unten in der Ecke St. Joseph, bescheiden; neben ihm zwei dienende Frauen, welche das Kind baden. Rechts im Eck sehen wir sechs Schafe, von denen eines mit merkwürdiger Verkrümmung zu Maria aufschaut. Es ist auf diesem Relief eine gewisse Ueberfülle von Figuren und Handlungen, welche das Hauptmoment etwas beeinträchtigen.

2. Relief: Zug und Anbetung der drei Könige¹⁾. — Das Relief zerfällt in zwei Teile: 1. Zug der drei Könige, 2. Anbetung des göttlichen Kindes durch die drei Weisen. Die Heimat der drei Könige ist durch einen kleinen Tempel und Bäume angedeutet. Durch die Wüste ziehen sie, begleitet von einer fürstlichen Eskorte, hin zum Erlöser. Den Zug eröffnen Sklaven, welche Kamele von auffallender kleiner Gestalt führen. Diese Tiere tragen die für den neuen König der Juden bestimmten Geschenke. Es folgen die drei Könige auf edlen Rossen, unter deren Füßen Windhunde springen. Alle drei Fürsten tragen eine Krone, sind aber im Alter verschieden, wie der Gesichtsausdruck der einzelnen zeigt: der erste König ist ziemlich bejahrt, der zweite steht in mittleren Jahren, der dritte ist noch jung. Diese Altersverschiedenheit der drei Magier finden wir

¹⁾ Zur ikonographischen Bedeutung der Szene vgl. das wiederholt genannte Werk von H. Lehner, Die hl. drei Könige in Literatur und Kunst. Leipzig 1909.

fast immer und überall dargestellt. Ihr Gewand und der Aufpusch der Pferde ist mit Spizen geschmückt. Sie tragen eine Tunika, darüber einen Mantel, welcher durch eine Spange über der Brust und der Schulter zusammengehalten wird. Endlich sind sie am Ziel ihrer großen Reise angelangt. Der Stern, angedeutet durch eine kreuzartige Blume, welche der Engel in der Hand trägt, bleibt stehen. Und nun kommt die Huldigung an den neuen König! Eine herrliche, von wahrer Andacht und Frömmigkeit durchhauchte Szene. Wie fromm und kindlich ehrfürchtig ist der älteste König, der sich auf das Knie niedergelassen hat und voll inniger Liebe und Bärtlichkeit den Fuß des göttlichen Kindes küßt! Der zweite König schaut mit innigstem Verlangen zu dem Kinde hin. Am wenigsten gelungen ist Maria mit Krone und Schleier. Beurteilen wir die ganze Darstellung, so ist zu sagen: die Szene leidet etwas an Ueberfüllung. Das entsprechende Relief an der Pisauer Kanzel ist einfacher, ruhiger und majestätischer.

3. Relief: Darstellung im Tempel und Flucht nach Aegypten. — Nach der Meinung Fleury's (S. 62) ist die Darstellung des Präsentatio nicht gut gelungen und scheint namentlich in der Hauptgruppe weniger der Hand des Meisters anzugehören, als die Umgebung dieser Szene. Die Madonna ist etwas plump; Simeon zeigt nicht die übliche ehrwürdige Haltung, und das Kind gibt sich dem Greise nicht so hin, wie in den schöneren Darstellungen dieser Szene, wo es sich ganz zu dem frommen Simeon hinneigt und dabei auf seine Mutter einen Blick voll Bedauern und Mitleid wirft. Dagegen aber ist der Schriftgelehrte (?) mit einem ausgezeichneten und ausdrucksvollen, fast wie lebenden Kopfe sehr gut gelungen und eines Niccolo nicht unwürdig, wie auch die entzückende Darstellung des Tempels die Hand des Meisters verrät. Auch Anna mit St. Joseph ist bei der Präsentatio zu sehen; Anna eine ältere Frau, und Joseph im Hintergrund, die Tauben tragend. St. Joseph ist nicht weniger als dreimal auf dieser Platte dargestellt; hier im Tempel, dann das zweitemal, wie er im Schloße, zu-

sammengekauert dastehend, vom Engel geweckt wird, auf daß er mit dem Kind und seiner Mutter nach Aegypten fliehe. Und dann sehen wir ihn auf der Flucht begriffen; Maria, das Kind in den Armen haltend, sitzt auf einem Esel. Rechts im Eck ist Herodes dargestellt mit seinen Rathgebern, wie er den Tod des Kindes bezw. die Ermordung der Kinder Bethlehems beschließt. — Auch dieses Relief wird in seiner harmonischen und einheitlichen Wirkung durch das Allzuviel der Darstellungen beeinträchtigt.

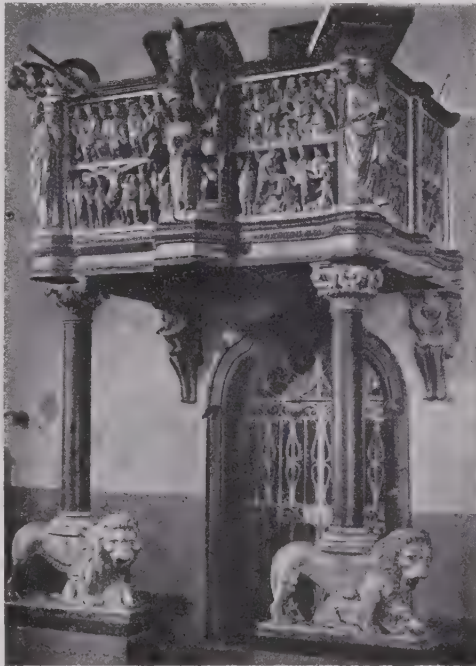
4. Relief: Kindermord. — Auch hier sind zwei Szenen dargestellt: Herodes im Hintergrund mit seinem Hof sitzt auf dem Thron, der so hoch gestellt ist, daß der König mit seinem Kopf an die Einfassung des Reliefs anstößt. Unter ihm als Hauptdarstellung der Kindermord. Es ist dies eine Szene voll dramatischer Kraft und wildbewegt. Der Streit zwischen den verzweifelnden Müttern und den grausamen Soldaten hat dem Meister wirklich großartige Züge eingegeben.

Allerdings die Darstellung des Schmerzes gelingt ihm noch nicht recht; auch fehlt die einheitliche Anordnung; das Ganze fällt in einzelne Gruppen auseinander. Doch darf dieser Fehler bei einem solchen Thema nicht so sehr betont werden. Der Gegenstand selbst fordert eigentlich die einzelnen Gruppierungen.

5. Relief: Kreuzigung. — Es ist dieses Relief im Gegensatz zu den bisher besprochenen ein einheitliches Bild. Christus am Kreuz mit übereinander gekreuzigten Füßen bildet den Mittelpunkt und scheidet die anwesenden Personen; zur Rechten stehen seine Freunde, zur Linken seine Gaffer. Maria, die Mutter des Gekreuzigten, sinkt ohnmächtig nieder. Johannes weint und Maria Magdalena bietet ein Gefäß mit Spezereien dar. Auf der linken Seite erblicken wir die Christusfeindlichen Pharisäer und Schriftgelehrten, welche in wildem Schrecken und Haß vom Kreuz sich abkehren. Die Darstellung des Schmerzes ist nicht recht gelungen, sondern wird zu einem eigenartigen Lächeln. Ein herniederschwebender Engel bringt eine Art Tempel (?); vielleicht soll dadurch der Preis der Erlösung: die Stiftung der Kirche, angedeutet werden. Am Fuß des

Kreuzes sind die Felsen von Kalvaria und der Schädel Adams, über den das Blut herabfließt. — Die Darstellung offenbart im großen und ganzen nichts Neues gegenüber früheren Darstellungen.

6. und 7. Relief: Jüngstes Gericht. — Die Darstellung des Weltgerichtes verteilt sich auf zwei Platten. Dieselben werden verbunden durch die auf dem vorspringenden Pfeiler thronende Gestalt des Weltenrichters. Diese Idee ist sehr gut; denn so tritt derjenige, welcher den Mittelpunkt des Ganzen bildet, in markanter Weise ganz erhaben aus der Szene heraus. Unter Christus sehen wir das Kreuz mit zwei Engeln. Rechts von Christus (auf dem sechsten Relief) sind die Gerechten dargestellt in fünf übereinander stehenden Reihen. Oben zunächst dem Richter ist wohl Maria; in der zweiten Reihe die Apostel. Besonders schön ist die untere Reihe der Toten, die eben vom Grab erstehen und voll heiligen Erstaunens und Freude zum Richter emporsehen. Die



Kanzel in Fuori Civitas (S. Giovanni) zu Pistoia von Fra Guglielmo.

Gesichter sind fast alle von großer Schönheit. Mönche, Bischöfe und Könige drängen sich, indem sie zu Christus aufschauen und darin ihre Seligkeit genießen. Ein Engel trägt die Lanze und das Myrrhengefäß. Der Engel auf der linken Seite (siebtes Relief) hat die Dornenkrone und den Hosiengengel mit dem Schwamm in der Hand. Das siebte Relief ist aber nicht ganz der Darstellung der Verdammten gewidmet; vielmehr ist der Reinigungsort auch angedeutet. In der oberen Reihe sehen wir drei Engel, von denen einer die Verdammten zurückweist.

Ganz oben neben dem ersten Engel ein herrlicher Porträtkopf eines Gerechten. In der zweiten Reihe haben wir noch einige Gerechte, welche nicht verloren gehen. In der dritten Reihe ist ein vorzüglich gelungener betender Mönch, der inbrünstig um Errettung von dem ewigen Tode fleht, aber wohl von dem Engel abgewiesen wird. Neben ihm ein anderer Mönch und ein grinsender Teufel. In der vierten Reihe sind diejenigen dargestellt, welche eben auferstehen und voll

Schrecken gewahren, daß sie verdammt sind. Links in der Ecke erblicken wir den Teufel mit grinsender Maske und den Gehilfen, welche die Aufstehenden quälen und in die Hölle hinabziehen. Den Satan mit seinem häßlichen Gesicht hält Fleury (S. 63) eines Niccolo für unwürdig.

Die ganze Darstellung des Weltgerichtes ist von hoher dramatischer Kraft und macht auf den Beschauer einen gewaltigen Eindruck. Sie weist viele vortreffliche Einzelzüge auf, offenbart tiefen

Ausdruck und seine Durchbildung. —

Die einzelnen Reliefs sind durch Figuren getrennt. An der Ecke des ersten Reliefs steht, das Angesicht zum Ausgang der Kanzel gekehrt, eine weibliche Figur. Zwischen dem ersten und zweiten Relief steht eine männliche Figur mit zwei Köpfen über den Schultern und einem Buch in der Hand; vielleicht soll diese Gestalt den Propheten Jsaia darstellen, welcher die Geburt des Erlösers aus der Jungfrau vorausgesagt hat. Die oben hereinschauenden Köpfe gehörten dann zwei anderen Propheten an. Zwischen dem zweiten

und dritten Relief steht Maria mit dem Kind, eine sehr schöne Figur; Faltenwurf und Haltung verraten den gotischen Stil. Zwischen dem dritten und vierten Relief sehen wir zwei Engel und über ihnen einen dritten. Es folgt zwischen dem vierten und fünften Relief die Figur Christi, über ihm ein Adler (?) und eine ausgestreckte Hand. Vielleicht können wir eine Andeutung der Taufe im Jordan oder des Geheimnisses der allerheiligsten Dreifaltigkeit (Taube statt Adler) erblicken. Zwischen dem fünften und sechsten steht ein großer Engel, über ihm der Adler, welcher das Puls trägt. Die sechste und siebte Platte (Darstellung des Weltgerichtes) wird getrennt durch die thronende Figur des Weltenrichters. Endlich steht an der Ecke der siebten Platte ein Engel des Gerichts, über dem ein anderer Engel sichtbar ist. Die obere Brüstung der Kanzel ist ähnlich der unteren Einfassung der Reliefs, nur folgen die einzelnen Teile in umgekehrter Ordnung auf einander. Auch fehlt der musivische Streifen. Der Ausgang zur Kanzel stammt aus späterer Zeit, 1543, und wir kennen auch den Meister: Enigi Niccio.

Nach Kraus II p. 93 „ist der geistige Gehalt der Bilder dieser Sienenser Kanzel höher zu werten als der von den Bildern der Pisaner. In Siena haben Niccolò Gestalten das Herbe und Spröde und die Kälte der römischen Vorwürfe verloren. Sie sind natürlicher, lebendiger, beweglicher und in ihrem Verhalten zutraulicher.“ Die Auffassung ist lebensvoller, die Szenerie reicher, die Abhängigkeit von der Antike nicht mehr so auffallend. Es gelingt dem Künstler immer mehr, die entlehnten Gestalten mit christlichem Gehalt zu füllen. Auch in Beobachtung der Natur und ihrer getreueren Nachbildung ist ein Fortschritt zu konstatieren.

3. Die Kanzel des Fra Guglielmo dell' Agnello in der Kirche S. Giovanni Fuori Civitas zu Pistoia.

Bevor wir den bedeutendsten Schüler Niccolò, seinen Sohn Giovanni in seinem Hauptwerk, der Kanzel in St. Andrea zu

Pistoia, betrachten, müssen wir eines anderen Schülers Niccolò gedenken, der ebenfalls ein herrliches Werk in Pistoia geschaffen hat: Fra Guglielmo dell' Agnello aus Pisa (ca. von 1238 bis nach 1313). Er ist verschieden von dem hervorragendsten Gehilfen Niccolò an der Kanzel von Siena: Arnolfo di Cambio (1232 geboren, † 1301 oder 1302). Dieser letztere schuf vor allem Grabdenkmäler, so das des Kardinals de Braye († 1282) in S. Domenico zu Orvieto und wohl auch das Grabmal Bonifatius VIII. in St. Peter; auch das berühmte Tabernakel in S. Paolo Fuori le mura zu Rom stammt von seiner geschickten Hand. Dagegen besitzen wir keine Kanzel, die von ihm allein herührt. Der zweite Schüler Niccolò aber: Fra Guglielmo dell' Agnello hat uns in der Kanzel der Kirche S. Giovanni Fuori Civitas in Pistoia ein bedeutendes Werk hinterlassen.

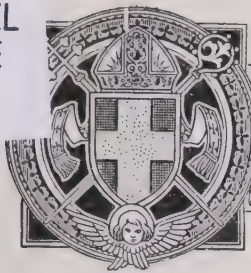
Die Kanzel, vierseitig und an die Wand gelehnt, ruht vorn auf zwei Säulen, die auf Löwen stehen, von diesen hat der östliche ein Lamm, der westliche eine Ziege unter sich liegen. An der Wand ruht sie auf zwei aus tragenden Männern gebildeten Konsolen. Die Kapitäle der Säulen sind ähnlich denen von Siena, das östliche hat ein Blattornament, während das westliche reiche Tierornamente (Vögel) aufweist.

Das Monument stand anfänglich in dem Presbyterium nahe der Sakristei; später (ca. 1778) wurde es an die südliche Wand gestellt. Unter der Kanzel befindet sich der Sakramentsaltar.

Das wichtigste an der Kanzel sind auch hier die Reliefs, welche sich folgendermaßen verteilen. Auf der Seite gegen das Presbyterium hin befinden sich auf den zwei durch Pilaster getrennten Feldern nur zwei Reliefs. Das erste Feld zeigt keine Skulpturen, sondern ist nur durch eingelegte Streifen verziert. Im zweiten Feld dagegen haben wir zwei wohlgelungene Reliefs. Oben: Mariä Verkündigung und Mariä Heimsuchung, und unten die Anbetung der drei Könige.

(Fortsetzung folgt.)

APR 29 1986

LEVEL
ONE

ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 12.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-handlung Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1912.

Neuere Entdeckungen auf dem Gebiete der syrischen Kirchenarchitektur.

(Schluß.)

1. Khirbit Hasan erbaut im Jahre 507. Es ist ein sehr einfacher basilikaler Bau, der zur Sarazenenzeit Veränderungen erfahren hatte, aber leicht rekonstruiert werden konnte. Die Größenverhältnisse sind hier auf den Modul 3:2 gestimmt. Der Grundriß ist ein einfaches Oblongum, in welches mit geradlinigem Chorabschluß (die Chorwand mit zwei Fenstern versehen) die beiden Nebenräume (Prothefis und Diaconikum) eingebaut sind, und zwar so, daß sie ihre Eingangstüren nicht direkt in den Chor haben, sondern den Seitenschiffen zu. Entsprechend diesen ganz einfachen Bauformen sind auch die Dekorationen außerordentlich einfach gehalten. Doch weist die letztere eine singuläre Form, ein gezacktes Rahmprofil auf, das eine Art Palmzweig darstellt und wohl im Zusammenhang mit einer Dynamertation in Banafür stehen dürfte.

2. Dar Rita, Kirche des hl. Sergius, erbaut im Jahre 537. Unverkennbar haben wir es hier mit demselben Grundriß zu tun. Nur ist hier dem Langhaus eine Vorhalle (Narthex) vorgelagert. Die eigentümliche Gestaltung des Westportals erinnert an die Kirche des Paulus und Moses in Dar Rita, wenigstens lassen sich die Einzelheiten der Ornamentik an diesem Portal ohne weiteres als eine direkte Kopie von dort fassen.

3. In die gleiche Kategorie können dem Bauplan nach die zwei Kirchen von Dehes gerechnet werden, ja auch die

große und schöne Basilika von Behyo nur mit dem Unterschied, daß sie bedeutend größer ist und als Eigentümlichkeit an der Südwand eine Säulenhalle aufweist, die sich der ganzen Kirche entlang zieht.

4. Bakirha, östliche Kirche, erbaut im Jahre 546, stellt den entwickelten Stil der syrischen Architektur des 6. Jahrhunderts dar, insbesondere ist sie lehrreich für die syrische Fassadenbildung. Der Chorabschluß ist auch hier geradlinig und hat in der Chorwand zwei Fenster. Die Proportionenverhältnisse sind 4:3. Fünf Säulenpaare bilden im Langschiff eine Flucht von sechs Interkolumnien. Auch sonst schließt sich dieser Bau an die Art des früheren 5. Jahrhunderts an. Das westliche Portal, welches auch die Jahreszahl 546 trägt, scheint fast ein Duplikat des Portals von Dar Rita und Ksedjbeh. Die Fassade ist ausgezeichnet durchgebildet und läßt herrliche Proportionen erkennen. Eine Art Portikus mit mächtigem Portal und prächtigen Umrahmungen ist ihr vorgelagert. Das Portal selbst wird gebildet durch vier monolithische Pfeiler von drei Meter Höhe. Nicht weniger reich ist die Fensteranlage durchgeführt, bei welcher ein reich gegliederter Fries die Fenster miteinander verbindet, sich in der Fensterumrahmung fortsetzt und in einer Spirale oder Schnecke endigt.

5. Babiska mit der Kirche des hl. Sergius erbaut in den Jahren 609—610. Diese Kirche ist die späteste datierte Kirche Nordsyriens. Verhältnis 3:2. Die Größenverhältnisse sind sehr bescheiden.

Merkwürdig ist auch, daß das Schiff der Kirche kein Fenster aufweist. Nur im geradlinigen Chorraum sind zwei Fenster angebracht. Auch hier weist die Türumrahmung dieselben Voluten oder Schnecken an ihrer unteren Endigung auf, welche wir vorhin erwähnten und auch bei der Fensterumrahmung und bei der Portalstruktur von Kofanāya finden.

6. Ḥāḥ hat eine der größten Basiliken der ganzen Gegend. Leider ist uns von dem ganzen schönen Bau nur noch das Diakonikum mit der Mauer des südlichen Flügels erhalten. Der Grundriß dagegen ist deutlich erkennbar. Die Kirche war eine große und hellräumige Basilika. Die Chorfassade schloß geradlinig ab. Aber der eigentliche Chorraum war in Form eines Halbkreises eingebaut. Prothesis und Diakonikum reichen seitwärts um ein Drittel ihrer eigenen Breite über das Langhaus hervor. Es findet sich hier das ungewöhnliche Proportionschema von 5:3 wieder, das eine syrische Kirche des 4. Jahrhunderts zu Midisleya aufweist. Fenster und Tore waren reich versehen mit Leisten und Stäben. Ueber dem Türsturz ist einfach aus dem gewaltigen Stein herausgeschnitten ein Entlastungsbogen. Während De Vogüé den Bau in die früheste christliche Zeit, nämlich in das 4. Jahrhundert verlegte, nimmt Butler an, daß er erst im Anfang des 6. Jahrhunderts entstanden sei. Er beruft sich für seine Meinung auf stilkritische Gründe, nämlich auf die Gesimse, die kannelierten Pilaster, die Lage und Gestalt der Fenster, deren Details mit den Formen des 6. Jahrhunderts übereinstimmen.

7. Eine Gruppe von syrischen Kirchen läßt sich noch feststellen, die mit den übrigen den basilikalen Charakter teilt, aber einige charakteristische Baueigentümlichkeiten aufweist. Diese letzteren bestehen darin, daß die Säulen ersetzt sind durch rechtwinklige große Pfeiler mit ungewöhnlich großen Bogenweiten. Schon De Vogüé hat zwei derselben veröffentlicht: Kalb Lauzeh und Ruwēha im Djebel Niba. Sie sind dem 6. Jahrhundert zuzuweisen.

Kalb Lauzeh gehört zu den architektonisch interessantesten Bauten Syriens

und zu den vollendetsten Kirchenbauten des christlichen Altertums überhaupt. Ihre Größenverhältnisse sind die folgenden: die Bodenfläche des Inneren mißt rund 25 auf 15 Meter, was dem Moduln 5:3 entspricht (vgl. Ḥāḥ). Interessant ist hier die Apfiskonstruktion. Die Apfis ist im Halbkreis über die Westwand hinausgebaut. Vor der Apfis ist durch Mauerwerk ein Chorraum gebildet, neben dem links und rechts die beiden Kammern, die Prothesis und das Diakonikon angebracht sind, so daß wir also einen vollständig durchgebildeten Chor haben, wie ihn die spätere abendländische Kunst kennt. Die Fenster sind geradlinig abgeschlossen, das Dach mit Stein gedeckt, auf die Dekoration ist die größte Sorgfalt verwendet. Die Außenseite der Apfis war mit einer doppelten Reihe von Säulen geschmückt, die besonders schöne Kapitäle aufweisen, wie wir sie aus dem späteren 12. Jahrhundert in der Isle de France erst wieder finden. Obwohl die Fenster selbst nicht im Halbkreis geschlossen sind, so sind doch die Fensterumrahmungen im Halbkreis nach oben geschlossen. Inposant war die Disfassade mit zwei turmartigen Pylonen. Die Kirche gehört der Mitte des 6. Jahrhunderts an.

8. Ruwēha, die sogenannte Kirche des „Bizzos Sohn des Pardos“ nach einer Portalinschrift. Drei enorme Arkaden, ähnlich denen in Kalb Lauzeh, bilden das Langschiff. Sie ruhen auf mächtigen Pfeilern in T-Form. Die Choranlage weicht, von außen betrachtet, insofern von dem Bau in Kalb Lauzeh ab, als die Westwand geradlinig abschließt, die Apfis also in das Rechteck eingebaut ist. Von innen betrachtet, kommen sie sich ziemlich nahe. Der Chor ist tief und im Halbkreis geschlossen. Der ganze Raum ist hell belichtet durch Fenster, die im Halbrund nach oben geschlossen sind. Das Schiff ist 31,10 m lang und 17,76 m breit, was einem Verhältnis von 7:3 entspricht. Auch das ist beachtenswert, daß Fenster zu je vier auf jedes Interkolumnium zusammengruppiert sind.

Noch drei andere Kirchen, die nach dem Schema von Kalb Lauzeh gebaut sind, wurden gefunden, die wir nur noch kurz

nennen wollen: Bettir, Djuwanijeh und Dschmishli.

Fassen wir das in diesem kurzen Referat der Butlerschen Forschungsergebnisse Gesagte zusammen, so ergibt sich, daß wir in Syrien von den ältesten Zeiten der christlichen Aera an eine große Anzahl altchristlicher Kirchen haben, die eine eigenartige Stellung in der Geschichte der kirchlichen Baukunst einnehmen. In der Grundrißbildung, im Aufriß, in den Prinzipien der Steinkonstruktion, in der Bildung der Fassaden, Portale und Fenster, und nicht zuletzt in den dekorativen Formen der Säulen, Kapitäle und Basen weisen sie ein eigenes Gepräge auf und bieten nicht selten Lösungen, die wir sonst erst in einer sehr viel späteren Zeit zu finden gewohnt sind. Damit ist unserer Kenntnis des altchristlichen Bauwesens ein weiteres fruchtbares Feld eröffnet und das alte Problem der Entstehung der altchristlichen Basilika unter ganz neue Gesichtspunkte gerückt.

Die Grabdenkmäler der Herren von Speth aus drei Jahrhunderten in der Pfarrkirche zu Zwiefaltendorf.

Von H. H. H.

(Fortsetzung.)

Einen der herrlichsten Altäre Deutschlands, den Blaubeurer Wandelaltar, krönt als Abschluß in dem wundervollen Baldachin ein Erbärmdebild mit zwei Engeln, Maria und Johannes¹⁾; dergleichen über dem Schrein des Altars in Lautern, Ob. Blaubeuren²⁾, Winnenden, Ob. Waiblingen. Das Stützen der Arme durch Maria und Johannes wie auf den Erbärmdebildern des gewöhnlichen Typus und andererseits Gott Vater mit dem Gekreuzigten wie auf den Gnadenstuhlbildern vereinigt ein altdeutsches Tafelgemälde in Gnnabeuren, Ob. Münsingen.

Als Relief kommt das Erbärmdebild über Wandtabernakeln da und dort vor, z. B. in Heiligkreuztal, Ob. Niedlingen. Eine weitere seltenere Verwen-

dung zeigt die Glocke der Frauenkirche in Mengen aus dem Jahre 1432: Reliefs mit Miferikordienbildchen unter Baldachinen.

Endlich hat der größere Ulmer Meister, aus dessen Schule vielleicht unser Hans Schaller hervorgegangen, Jörg Syrlin, an seinem Levitendreißig den Baldachin des Dorials mit einem Erbärmdebild geschmückt.

Nach dieser Umschau kehren wir zu unserem Zwiefaltendorfer Epitaph zurück. Zwei der Inschriften an dem doppelpeltigen Giebelaussatz sind schon oben mitgeteilt. Eine dritte umrahmt das ganze Relief als Umschrift, ebenfalls in deutschen Lettern und deutscher Sprache; unterhalb eines Eierstabs zieht sie sich von links unten nach dem rechten unteren Ende als Bogenfries, nur in der Mitte des Bogens durch die Gestalt des Gottvaters unterbrochen:

„Ob wir gleich hie seind gestorben ab
Vnd gelegt worden im diß grab
Die Aschen in den Wind verfret
Doch solche hoffnung vns erfreut
Das wir mit Gottes Engelein
Sond stets in großen freuden sein
Zim der Ewigen seeligkait
Die vns Christus hat zubereit
O Du drey hailige Gotthait
Bist vns gnedig in Ewigkait.“

Unmittelbar daran schließen sich am Bogenende und Versabschluß drei Zeichen, ebenso klein wie die Buchstaben des schmalen Rundstabs gehalten; auffallend für den Schriftkundigen ist der Wechsel von der gotischen Minuskel zur römischen Kapitale; ein großes H, S und scheinen die geheimnisvollen Lettern im untersten Winkel, am Saum des Gewandes der Ritterfrau anstoßend, zu bedeuten; kein Wunder, wenn der einzige, der die Inschriften beachtet und mit lobenswerter, öfters vergeblicher Mühe aufzuzeichnen versucht hat, weiland Schullehrer Haible, getrost das Monogramm Christi J. H. S. fand und niederschrieb — trotz der Stellung des angeblichen Tot.

Paläographisch genau wiedergegeben, ist das nichts anderes, als eine so häufig in Verbindung von Namen und Zeichen vorkommende



¹⁾ Abbildung Atlas, Kunst- u. Altertumsdenkmale in Württemberg, Nr. 27.

²⁾ Abbildung. Kunst- und Altertumsdenkmale, Ob. Blaubeuren, Tafel 11.

Künstlermarke, ein Steinmetzzeichen H. S. Das gleiche Zeichen, getrennt von der übrigen Epitaphinschrift, findet sich, auch von Haible nicht gesehen noch aufgezeichnet, auf dem gegenüberstehenden großen Grabdenkmal des Hans Eittel Speth. Wie unten im Zusammenhang mit diesem zweiten Meisterwerk in der Zwiefaltendorfer Kirche und anderen ebenso signierten Epitaphien nachgewiesen werden soll, ist es das Zeichen des Ulmer Künstlers Hans Schaller.

Ein viertes Schriftband zieht sich von der Mitte des Reliefs von links nach rechts unter den rechten Arm Christi auf den Kreuzesquerbalken im Bogen unter dem Kreuztitel unter dem linken Arm Christi durch, auch seinerseits die Verbindung der beiden durch die Erlösergestalt geschiedenen Porträtfiguren herstellend:

„O grundlose barmherzigkeit
Bist uns gnedig in Ewigkeit.“

Eine fünfte, biographischen Inhalts, war jedenfalls an dem unteren Sockel angebracht, ist jetzt aber leider spurlos verschwunden und mit ihr auch die Kenntnis des Namens der Toten. Vergoldet sind an diesem Relief: Krone, Weltkugel von Gott Vater, der Schopf der Taube, der Nimbus von Christus, der Kelch mit Hostie; am Ritter Kette, Schwert und Dolch an Spitze und Knauf, Säume der Gewandung, Helm und Löwe.

Wenn das schöne Grabmal darstellen soll, darüber gibt keine Inschrift Aufschluß. Der Sockel unter dem Relief ist doch noch zu erkennen, Spuren einer Inschrift und von Wappen ergab eine genaue Untersuchung hinter den Bänken, deren Aufstellung den Sockel ganz beschädigt hat. In der unteren rechten Ecke ist noch ein Wappenschild mit Helmszier zu erkennen und nach Griff, allem nach drei Ringe, also das Neippergerische Wappen zu vermuten, wie oben am Pilaster.

So können wir an den aus einer demnächst publizierten Zwiefaltendorfer Denkmaltafel näher bekannt gewordenen Dietrich Speth denken, dessen Gemahlin Agatha eine Neipperger war. Dietrich Speth starb 1536, Agatha von Neipperger 1533. Dafür sprechen auch die

an den beiden Pilastern zu oberst angebrachten Wappen: Speth und Neipperger. Deren Grabmäler befanden sich nach den schon angeführten handschriftlichen Notizen Gabelkovers außerhalb der Kirche links vor dem Eingang, müßten also später in die Kirche selbst besseren Schutzes wegen oder nach Abbruch des „Vorzeichens“ gebracht worden sein. Nur müßten wir wegen des Bildhauerzeichens eine geraume Zeit nach beider Tod für Ausführung und Aufstellung des Monuments von der Hand Hans Schallers annehmen. Theodor Schön, der diese Notiz kurz verwertet hat, scheint unser Epitaph für das von Gabelkover gesehene annehmen zu wollen¹⁾. Der Zeit des Künstlers näher stände die Ausführung eines Grabmals für Ulrich und Ursula Speth († 1549, 1586), das Gabelkover erwähnt.

Das in der handschriftlichen Notiz der „Collecta“ erwähnte Botivbild, das sich nach Haibles Beschreibung auf der Rückwand des alten Hochaltars, eines 1883 entfernten Renaissancealtars, befunden haben soll, hat sich geraume Zeit nach Abfassung des Artikels über die Spethschen Grabdenkmäler, gerade vor Erscheinen der neuen Nummer des „Archivs“²⁾ doch noch gefunden. Herr Dr. Rudolf Fehr. von Podman in Zwiefaltendorf ließ Herbst 1912 eine von ihm erworbene Holztafel mit Darstellung Spethscher Familienglieder restaurieren, und persönliche Einsichtnahme ergab alsbald die Identität des Originals mit der in der Pfarreibeschreibung angeführten Tafel³⁾. Dieselbe kann jedoch kaum als Antependium gedient haben, eher noch als Predella bezw. Altaraufsatzstück wegen der Anordnung der einzelnen Teile und der Mittelöffnung. Verschidenheit der Stifter oder spätere, weniger pietätvolle Versetzung mag der Tafel den Platz hinter dem Altar angewiesen haben. Für den Stammbaum der Herren von Speth dürften die zehn wohl erhaltenen Porträte von Wert sein.

Zur Linken der hohen, rechteckigen Öffnung des ca. 3 m breiten und 1 m

¹⁾ „Archiv für Christl. Kunst“, 1897, S. 91.

²⁾ f. oben S. 84.

³⁾ Herrn Pfarrer Schmucker in Zwiefaltendorf verdanke ich die gefl. Mitteilung des Befunds,

hohen, einfach ornamentierten Bretts knien vier männliche Gestalten, in absteigender Linie von rechts nach links, je mit Namensbezeichnung und dem Wappen der Hauptpersonen, der Eltern (oder Großeltern) des Stifters. Zuerst ein bejahrter Charakterkopf: „Wilhelm Dietrich Speth von und zu Zwiefalten“, dann Hans Ulrich und Georg Dietrich als etwas jüngere Männer, und am äußersten links ein Knabe, Georg Wilhelm, alle mit Rosenkranz in den gefalteten Händen, darüber ein rot gemaltes Kreuz, alle mit Halskrause versehen und unbedeckten Hauptes. Der 1615 verstorbene Wilhelm Dietrich hat zu Füßen das Spethsche Wappen (Schild mit drei Schlüsseln). Rechts gegenüber knien ebenfalls in Vollgestalt am äußersten Rande rechts „Susanna Spethin, geb. von Reinnegg“ (Reinbeck?) mit Wappen (Schild mit Querband und Stern darüber), sie allein, die Gemahlin des streitlustigen Wilhelm Dietrich, mit Haube, die anderen unbedeckten Hauptes, alle mit Halskrause und Rosenkranz in den Händen, mit rotem Kreuzchen darüber, dann drei frischere jüngere Frauengestalten: Johanna, Margareta mit einem kleinen Mädchen, Ursula, vor sich, Anna mit zwei Mädchen, Maria und Elisabetha, neben sich im äußersten linken Feld. Die Inschrift unter den zwei Gruppen am Fuß der Tafel lautet etwas abweichend von der handschriftlichen Aufzeichnung: Anno MDCXXV ad omnipotentis Dei beatissimaeque Virginis Mariae, S.S. Michaelis et Margaritae hujus ecclesiae praesidium, nec non caelorum reliquorum omnium laudem et gloriam hanc aram nobilis ac strenuus Dominus Georgius Theodoricus Speth ab et in Zwifaltach exaedicavit atque huc poni curavit.

Das gemalte Porträt Wilhelm Dietrichs mildert etwas die machtvollen Züge im Epitaph des Ritters im Chor der Pfarrkirche; das wohl sonst nirgends erhaltene Konterfei der Gattin ruft einen bei den Schicksalen der Frau († 1603) wohl begreiflichen, schmerzlichen Eindruck hervor. Das von Gabelkover erwähnte Grabmal der Susanna ist nicht mehr vorhanden.

Wohl drei Generationen der Familie Speth von und zu Zwiefalten sind auf

der Tafel abgebildet. Wilhelms Söhne, Hans Ulrich und Georg Dietrich, starben nach Gabelkovers Notiz¹⁾ kinderlos, der erste 1616, der andere 1639, worauf Zwiefaltendorf an ihren Vetter Bernhard Speth²⁾ zu Untermarchtal († 1663) fiel und das Dorf bis Maximilians (1785 bis 1836) Erbschaftsantritt aufhörte, sich einer Linie des Geschlechts zu sein. Pfaffs Stammbaum in den Adelsregesten stimmt auch hier wieder nicht, in einem oder mehreren Punkten offenbar falsch belehrt: Als Söhne Wilhelm Dietrichs führt er drei an: Hans Ulrich, Dietrich und Wolf Dietrich und den Stifter des Altars, Georg Dietrich als Sohn Dietrichs, also als Enkel des Gatten der Susanna; auch gibt er dem Wolf Dietrich zwei Söhne und läßt von Georg Dietrich die Spät von Schülzburg (Hans Dietrich zu Schülzburg, 1660—1691) abstammen. Sind die drei Gestalten auf dem Bodmanischen Tafelbild die Söhne Wilhelm Dietrichs oder ist der Knabe der Sohn des nächststehenden Georg Dietrich? Und sind die Frauen gegenüber die Töchter der Susanna, die Schwestern der gegenüberknienenden Brüder oder deren Gattinnen? Noch fehlt es leider an den elementarsten Vorarbeiten zu einem zuverlässigen Stammbaum der Speth.

(Fortsetzung folgt.)

Die Kanzeln Toskanas aus dem 12. und 13. Jahrhundert.

Kunstgeschichtliche Studie von J. Bessler.

(Fortsetzung.)

1. Relief: Mariä Verkündigung.
— Der heranschreitende Engel erhebt die Hand. Maria legt die Hand auf die Brust. Der Gesichtsausdruck ist sehr edel und der Faltenwurf recht schön. Rechts von dieser Darstellung auf demselben

¹⁾ Bei Th. Schön im „Archiv f. christl. Kunst“ 1897, S. 91.

²⁾ Dieser wird im Taufbuch 1654 als Pate genannt. Tausen sind später keine mehr erwähnt, offenbar wegen Nichtbewohnung des Schlosses seit 1639.

³⁾ Eine andere bemalte Tafel mit St. Benedikt und Bernhard und einem Ornament in der Mitte und der Inschrift J. A. S. v. v. z. Z. (J. A. Speth von und zu Zwiefalten) 1701 ist ebenfalls im Bodmanischen Besitz.

Felde ist noch Mariä Heimsuchung dargestellt. Maria und Elisabeth (nicht Anna, wie Semper in der Zeitschrift für bildende Kunst VI p. 365 ff. sagt) geben sich die Hand; hinter Elisabeth steht eine Dienerin.

2. Relief: Anbetung der Könige.

— Auf dem gleichen zweiten Feld unten ist dieses vortreffliche Relief dargestellt. Besonders angenehm fällt uns Maria in ihrer anmutigen Haltung auf. Der jüngste der Magier hat auch hier keinen Bart; die Kronen fehlen. Sie bringen voll Anmut ihre Gaben dem göttlichen Kinde dar. Statt des fehlenden Sternes erblicken wir den weisen Engel. Unter dieser Szene sehen wir zwei Mägde, welche das Kind baden. St. Joseph sitzt ähnlich zusammengekauert da wie in Siena, doch ist seine Haltung etwas freier. Die Darstellung des Engels, welcher den schlafenden Joseph weckt, fehlt. Ueber St. Joseph sind drei Hirten dargestellt, zu denen der Engel spricht, ihnen die frohe Botschaft verkündet und auf das Kind hinweist. Das ganze Relief mit diesen vielerlei Darstellungen zeichnet sich aus durch eine wunderbare Symmetrie. Als Brenn- und Mittelpunkt tritt aus dem Ganzen heraus die Gottesmutter mit dem Kind. Von der einen Seite kommt das Volk der Juden zur Anbetung, vertreten durch die drei Hirten, von der anderen die Heidenvölker, vertreten durch die drei Könige. Den drei Hirten entsprechen die drei Magier, und beide Gruppen werden durch einen Engel zum Kinde gewiesen. Unter dem Triflinium Mariä stehen drei Schafe. Die traditionelle Badeszene ist wohl nur der Symmetrie wegen angebracht worden. Auffallend ist es, daß die Geburt selbst nicht dargestellt ist wie an den andern Kanzeln. Unten rechts in der Ecke steht der Schäferhund. An der Ecke zwischen Schmal- und Vorderseite drängen sich drei männliche Figuren zusammen, aus denen Paulus (?) besonders heraustritt. Darüber der Lesepult wohl für die Epistel.

Auf der Unterseite desselben ist wohl Jesus in einer Mandorla mit zwei schönen Engeln, die sie halten, dargestellt. Auf der Vorderseite sind vier Reliefs auf den in je zwei Felder eingeteilten Platten an-

gebracht. In der Mitte zwischen den beiden Platten steht der Engel des Matthäus mit dem Ochsen, der Evangelist Lukas, dem Löwen des Evangelisten Markus zur rechten und linken Seite. Ueber seinem Kopf steht der Adler Johannis mit dem Lesepult.

3. Relief: Fußwaschung.

— Dieses Relief ist nicht so gut gelungen wie die übrigen auf der Vorderseite sich befindenden; es hat etwas Gleichförmiges und Eintöniges an sich. Freilich ist diese Szene auch schwer darzustellen. Die meisten Apostel tragen einen Bart; einer davon fällt durch seinen dicken Kopf auf. Dagegen ist Christus sowie der Apostel, dem er eben die Füße wäscht, sehr gut gelungen. Es sind nur elf Apostel dargestellt, Judas der Verräter fehlt wohl. Die Bewegung, mit der sich einige Apostel die Füße abtrocknen, ist ganz anmutig und natürlich. Auf derselben Platte unten findet sich das

4. Relief: Christus am Kreuz.

— Der Gekreuzigte ist nicht mehr so steif dargestellt wie an den früheren Kanzeln; auch ist es dem Künstler gelungen, den Schmerz ordentlich auszudrücken. Wir finden bei Johannes und Maria jenes eigenartige Lächeln hier nicht mehr, das uns bei der Kanzel Niccolòs in Siena und Pisa aufgefallen ist. Das Bild des Gekreuzigten scheidet die dargestellten Personen in zwei Gruppen. Links vom Kreuz stehen die Krieger, die den Gekreuzigten verspotten, rechts die Frauen und die Jünger, die ihn beweinen. Es sind je acht Figuren auf beiden Seiten. Auf der linken Seite neben den Soldaten steht zuletzt noch eine weibliche Figur. Soll diese vielleicht die Synagoge darstellen?

Durch den Engel des Matthäus und die Embleme der übrigen Evangelisten wird die vordere große Platte in zwei gleich große Felder zerlegt. Auf dem zweiten Feld ist oben dargestellt als

5. Relief: Weinung und Grablegung Jesu.

— Diese Szene ist sehr geistvoll und schön und atmet innige Liebe und Zärtlichkeit. Magdalena ergreift die linke Hand Jesu, Maria küßt den toten Sohn auf den Mund, Johannes voll inniger Liebe auf die Hand. Diese Figur ergreift ganz besonders, Drei

schlafrunkene Krieger, welche im Vordergrund unter dem heiligen Leichnam Jesu sitzen, deuten auf die Auferstehung des Herrn hin: zu Häupten Christi kniet ein Engel, umgeben von den Evangelistensymbolen. Nikodemus und Joseph von Arimathäa tragen den heiligen Leichnam am Haupt und an den Füßen, um ihn zu Grabe zu bringen. Im Hintergrund erscheinen noch vier weibliche Figuren, die sich die Haare anraufen.

6. Relief: *Descensio ad inferos*. — Sempers gibt a. a. O. eine falsche Deutung, indem er in demselben die Schlüsselübergabe an Petrus erblickt. Davon kann gar nicht die Rede sein. Vielmehr ist das auch sonst so beliebte Motiv der *descensio* hier dargestellt und dasselbe wird ja schon durchdenganzens Zusammenhang, vor allem durch das obere Relief gefordert. Christus als erhabener Sieger über Tod und Hölle schreitet einher auf dem am Boden liegenden besiegten Teufel. Seine Gestalt tritt greifbarer als die andern Figuren aus dem Relief heraus und reicht etwas über den Rand desselben hinaus. Zu beiden Seiten von Christus stehen je vier Gerechte. Christus steht aber nicht in der Mitte des Feldes, vielmehr gegen die linke Seite zu, und die vier Gerechten auf dieser Seite stehen nah beieinander. Auf der rechten Seite von Christus schreiten die Gerechten auf ihn zu, und vor ihnen sind weitere vier Gerechte dargestellt, von denen drei knien (Adam und andere Gerechte des Alten Bundes) und eine liegend vom Boden sich erheben will

(wohl Eva). Die erste dieser vorderen Gestalten, welche in heiliger Ehrfurcht es kaum wagt, den Auferstandenen zu berühren, ist besonders ergreifend und schön dargestellt.

Auf der rechten Schmalseite der Kanzel sehen wir noch vier Reliefs dargestellt. Die zwei rechten auf der ersten Platte betreffen die Himmelfahrt Christi.

7. und 8. Relief: *Himmelfahrt*. —

Auf dem oberen Teil sehen wir Christus empor schweben, getragen von acht horizontal schwebenden Engeln, die eine *Mandorla* bilden; darüber in jeder Ecke ein *Poissannenblasender* Engel. Unten stehen die 11 Apostel und drei Frauen, welche zum größten Teil dem ent schwebenden Heiland voll Entzücken nachschauen. Einige Jünger schauen auf den Betrachter der Kanzel hin. Ganz eigenartig ist die erste weibliche Figur, welche stark an eine antike Statue erinnert und nicht zum Heiland noch zum Betrachter hinschaut, sondern wie geistesabwesend in die Ferne blickt.



Giovanni Pisano, Kanzel in S. Andrea.

Zu der linken Ecke steht eine merkwürdig verkürzte Figur, von der man nur den Kopf sieht. Maria voll Entzücken blickt dem empor schwebenden Sohne nach.

9. Relief: *Herabkunft des heiligen Geistes*. — Unbegreiflich ist die Auffassung Sempers, welcher dieses Relief nennt: *Versammlung der Apostel unter dem Zeichen des Adlers*. Eine solche Deutung läßt erkennen, wie gründlich die religiöse Durchbildung von manchem Kunsthistoriker ist! Wohl kam an Pfingsten der hl. Geist nicht in Gestalt einer

Taube, sondern in der von feurigen Zungen auf die Apostel herab. Wie hätte aber der Meister diese Zungen plastisch darstellen sollen und können. So nahm er eben die Gestalt der Taube, in welcher der hl. Geist auf den Sohn Gottes herabgekommen war. — Maria fehlt in der Versammlung der Apostel, deren Zahl nun wieder voll ist. Je sechs sitzen auf beiden Seiten, drei oben, drei unten. Diese Szene ist ähnlich einförmig und monoton wie die Fußwaschung.

10. Relief: Tod Mariä. Nach Semper reichen die Apostel Maria die heiligen Sterbsakramente. Das ist aber nicht richtig; vielmehr umgeben sie in großer Trauer die sterbende Mutter. Petrus und ein anderer Apostel haben sich zu Maria hingeneigt, eine ergreifende Darstellung. Ein vor dem Bett kniender Apostel hält ein Rauchfaß. Oben findet sich noch eine ganz eigenartige Darstellung: ein Mann mit einem Kind auf dem Arm, umgeben von zwei Engeln, welche Maria trügen. Semper weiß diese Szene nicht zu erklären und auch mir erschien sie rätselhaft, bis ich in Worms in der berühmten Taufkapelle des Domes auf einem Sandsteinrelief dasselbe Motiv dargestellt und dann erklärt fand: dieser Mann ist niemand anders als Jesus, welcher die Seele Mariens bei ihrem Hinscheiden aufnimmt.

Die ganze Szene ist sehr schön und verrät wiederum eine große Symmetrie in der Darstellung. Semper rühmt an dieser Kanzel ganz besonders die wunderbare Symmetrie und Harmonie, sei es in räumlicher, sei es in der numerischen oder geistigen Anordnung und Verteilung der Figuren. Dazu geselle sich eine musterhafte Ausfüllung des Raumes, die durchaus nicht in Ueberfüllung des Raumes ausarte. Auch ist Fra Guglielmo weniger abhängig von der Antike und nimmt das Gute der byzantinischen Kunst: die Symmetrie der Komposition, in seine Kunst auf. Ob es nicht zu weit geht, wenn Semper nicht nur in den Bewegungen und Linien, sondern auch in ganzen Gruppen schon Giotto, Donatello und Andrea del Sarto angedeutet findet?

4. Die Kanzel des Giovanni Pisano zu St. Andrea in Pistoia.

Von den drei berühmten Kanzelwerken, welche Pistoia in seinen Mauern birgt, ist die Kanzel in St. Andrea die vollendetste und bedeutendste.

Giovanni Pisano ist ihr Meister, der große Sohn und Schüler des großen Niccolò Pisano. Er gab, wie Burkhard (p. 387) sagt, der Kunst eine neue Richtung, die in den Fresken Giotto's und in den Bildwerken des Andrea Pisano ihren Abschluß findet. Was Giovanni besonders charakterisiert, das ist sein naturalistisches Streben. Während sein Vater und seine Mitschüler aus der Antike die Kunst der treueren Wiedergabe der Natur zu schöpfen suchten, vermeidet Giovanni diesen Umweg, schöpft unmittelbar aus der Natur und sucht Lebenswahrheit mit seelischem Ausdruck zu verbinden. Weil ihm aber eine eigentliche Kenntnis der Anatomie fehlt, so leidet unter diesem naturalistischen Streben manchmal die Schönheit und Richtigkeit der Komposition. Es drängen sich ihm großartige und neue Gedanken auf und infolge dessen wird sein Stil und seine Arbeitsweise oft hastig und gewalttätig. Dieser Fehler wird aber reichlich aufgewogen durch die vielen Vorzüge seiner Kompositionen, insbesondere durch die großartige Bewegung, die sinnreiche Anordnung seiner Reliefs, die Darstellung der aufs höchste gesteigerten Leidenschaften, durch die bewundernswerte Beweglichkeit und Spannkraft seiner reichen Phantasie. Diese Eigentümlichkeit erreichte aber Giovanni erst, nachdem er längere Zeit mit seinem Vater zusammengearbeitet hatte. Wir haben seine Hand schon gefunden an der Kanzel von Siena, an deren Erstellung er im Jünglingsalter für halben Gefellenlohn mitarbeiten durfte. An dem Brunnen vor dem Domplatze zu Perugia hat wohl Giovanni den größeren Teil gearbeitet. Seine beiden vorzüglichsten Werke aber, die uns die ganze Eigenart und Größe Giovanni's zeigen, sind die Kanzeln in St. Andrea zu Pistoia und die ehemalige Domkanzel zu Pisa, jetzt rekonstruiert im museo civico zu Pisa.

(Fortsetzung folgt.)

LEVEL
ONE

Property of
Graduate Theological Union

APR 29 1986

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Kottenerburger Diözesankunstvereins.



Herausgegeben und redigiert

von

Universitätsprofessor Dr. Ludwig Baur
in Tübingen.



XXX. Jahrgang.



Stuttgart.
Kommissionsverlag „Deutsches Volksblatt“
1912.





ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baar in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Einladung zum Abonnement

auf das

„Archiv für christliche Kunst“.

Wir bitten unsere Abonnenten, das Abonnement auf den neuen Jahrgang 1913 des „Archiv“ rechtzeitig zu erneuern. Es ist der 31. seit seinem Bestehen. Das „Archiv“ darf darauf hinweisen, daß es in dieser langen Zeit nicht nur in der Diözese Rottenburg, wo es besonders unter den Mitgliedern des Diözesankunstvereins seinen festen Abonnentenstamm besitzt, sondern auch in den andern benachbarten Diözesen — zum Teil empfohlen durch die hochwürdigsten Bischöfe — in Treuen seine Aufgabe erfüllt. Teils prinzipielle Abhandlungen über Kirchenkunst, teils Besprechungen praktischer Bedürfnisse, teils Kunstgeschichtliche und kritische Abhandlungen dienen dazu, die Kenntnis und den Sinn für katholische Kirchenkunst bei Klerus und Laien zu fördern und den Interessen der Kunstbetriebe in gleicher Weise gerecht zu werden, wie den liturgischen Interessen der Kirche. Wir werden auf diesem Wege, auf welchen uns edle Männer, die der Eifer für Gottes Haus verzehrte, gewiesen haben, auch im kommenden Jahrgang weiterstreiten. Daher möge die Bitte gestattet sein, daß die bisherigen Abonnenten und Mitarbeiter dem „Archiv“ treue Freunde bleiben und eine recht große Anzahl weiterer uns gewinnen helfen. Wir werden umso mehr darauf rechnen dürfen, als das „Archiv“ im eigentlichen Sinn unser heimatlicher Eigenbesitz ist, und wenn auch mit bescheidenen Mitteln innerhalb und außerhalb der Diözese Rottenburg schon so viel Nutzen gestiftet hat. Wenn wir mit emigem Stolz darauf hinweisen, so ist das ein erlaubter Partikularismus, zu dem uns eine erfolgreiche Vergangenheit das Recht gibt.

Bestellungen auf das „Archiv für christliche Kunst“ (man möge genau auf den Titel achten!) können gemacht werden bei der Post, oder direkt beim Kommissionsverlag „Deutsches Volksblatt“, Stuttgart, oder endlich im Buchhandel. Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 M. 25 Pf.; für das ganze Jahr 4 M. 50 Pf.

Die Redaktion.

Bücher-Bestellzettel.

An

das Postamt

die Buchhandlung von

den Verlag der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“

Stuttgart

Nach gef. Wunsch streichen und deutlich ausfüllen.

* Gefl. event. mit 3 Pfg. zu frankieren.

Bei
dem Postamt
der Buchhandlung von
dem Verlag der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“, Stuttgart
bestelle ich hiemit:

Ex. „Archiv für christliche Kunst“.

Jahrgang 1913. 1. Semester Mk. 2.25, pro Jahr Mk. 4.50.
(Eventuell — bei Bestellung durch den Buchhandel oder direkt beim Verlage —)

Ex. „Archiv für christliche Kunst“

Jahrgang 1913 Nr. 1 gratis

behufs Verteilung an Bekannte zur Gewinnung neuer Abonnenten.

Datum:

Unterschrift:

Inhaltsverzeichnis der einzelnen Nummern.

		Seite			Seite
Nr. 1.	Eine Hohenstaufenkirche auf elsä- sischem Boden I	1	Nr. 8.	Die Grabdenkmäler der Herren von Speth I	69
	Erziehung und religiöse Kunst I	3		Die Kanzeln Toskanas aus dem 12. und 13. Jahrhundert III	72
	Zur Erklärung mittelalterlicher Kunstwerke	6		Der Dom zu Leon in Spanien	76
	Altdeutsche Bilder aus Eichstätt und Wettenhausen	11		Literatur (Zugel, Ruhn.)	79
	Ein verschollenes Werk von Bellini Literatur (B. Schurr, v. Keppler)	11 12	Nr. 9.	Die Grabdenkmäler der Herren von Speth II	81
Nr. 2.	Neue kirchliche Metallarbeiten I	13		Neuere Entdeckungen auf dem Ge- biete der syrischen Kirchenarchi- tektur I	84
	Eine Hohenstaufenkirche auf elsä- sischem Boden II	16		Die Kanzeln Toskanas aus dem 12. und 13. Jahrhundert IV	86
	Literatur (B. Hols)	19		Literatur (Leisching, Singer, Schmid)	91
Nr. 3.	Neue kirchliche Metallarbeiten II	21	Nr. 10.	Neuere Entdeckungen auf dem Ge- biete der syrischen Kirchenarchi- tektur II	93
	Erziehung und religiöse Kunst II	23		Die Kanzeln Toskanas aus dem 12. und 13. Jahrhundert V	95
	Die Merian'schen Städteansichten	26		Die Grabdenkmäler der Herren von Speth III	98
	Ein wieder entdecktes Gemälde von Hans Baldung Grien aus Schwä- bisch Gmünd	26		Zur Geschichte der Paramentik	102
	Literatur (Segnmüller, Baum, Hehle, Ponten)	27		Literatur	104
Nr. 4.	Von Unlingen nach Rom (S. Kopf)	29		Mitteilung (Nächste Generalver- sammlung 1913)	104
Nr. 5.	Ueber den Bau und die Ausstattung katholischer Kirchen I	41	Nr. 11.	Neuere Entdeckungen auf dem Ge- biete der syrischen Kirchenarchi- tektur III	105
	Die Kreuzigungsgruppe der Mauser- schen Familiengruft	43		Die Grabdenkmäler der Herren von Speth IV	107
	Die Wiesensteiger Glocken I	44		Die Kanzeln Toskanas aus dem 12. und 13. Jahrhundert VI	109
	Literatur (Hartmann)	47	Nr. 12.	Neuere Entdeckungen auf dem Ge- biete der syrischen Kirchenarchi- tektur IV	113
Nr. 6.	Die Kanzeln Toskanas aus dem 12. und 13. Jahrhundert I	49		Die Grabdenkmäler der Herren von Speth V	115
	Ueber den Bau und die Ausstattung katholischer Kirchen II	55		Die Kanzeln Toskanas aus dem 12. und 13. Jahrhundert VII	117
	Die Wiesensteiger Glocken II	57			
	Literatur (Heilmann)	59			
Nr. 7.	Die Kanzeln Toskanas aus dem 12. und 13. Jahrhundert II	61			
	Ältester Buchdruckkalender aus Schwaben	63			
	Die Wiesensteiger Glocken III	66			
	Literatur (Gattler, Zugel)	67			

Kunstbeilagen.

- Nr. 2. Die Ruinen von Niedermünster (Eisak).
Nr. 4. Pietà von Kopf.

Abbildungen im Text.

- | | |
|---|---|
| Nr. 2. Sechs verschiedene Monstranzen.
Ein Altarleuchter. | Nr. 8. Kathedrale von Leon (Aeußeres).
Kathedrale von Leon (Innere). |
| Nr. 3. Zwei Weihwasserkeßelchen.
Zwei Kelche.
Zwei Hostiendosen. | Nr. 9. Drei Kanzelreliefs von Niccolo Pisano. |
| Nr. 4. Abraham und Hagar von Jos. Kopf.
Porträt des Prof. Jos. Kopf von Lenbach. | Nr. 10. Die Kanzel zu Siena.
Kanzelrelief zu Siena von Niccolo Pisano.
Speth'sches Grabdenkmal.
Grabdenkmal des Dietrich v. Speth. |
| Nr. 5. Kreuzigungsgruppe der Mauser'schen
Familiengruft. | Nr. 11. Kanzel in Fuoricivitas bei Pistoia. |
| Nr. 6. Kanzel von Groppoli.
Kanzelrelief von Arcetri. | Nr. 12. Giovanni Pisano, Kanzel in S. Andrea. |



APR 29 1986

LEVEL
ONE

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Altkien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 8

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne
Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-Handlung
Alt.-Gef. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1912.

Die Grabdenkmäler der Herren von Speth aus drei Jahrhunderten in der Pfarrkirche zu Zwielfaltendorf.

Von H. A. H.

Wenn nach einem unserer ersten Kunst-
historiker treffenden Urteil die zahlreich er-
haltenen Epitaphien aus den früheren
Jahrhunderten „gleichsam die steinernen
Blätter und Tafeln eines großen monu-
mentalens Buches bilden, in welchem so-
wohl der Historiker als der Kunstforscher
zu lesen hat, und welches über die ver-
schiedensten Fragen, bis herab auf Tracht
und Kleidung, zu orientieren vermag“¹⁾,
so zeigt ein Ueberblick über Grabmal-
kunst in Württemberg, daß dieser all-
gemein anerkannten Bedeutung die Schät-
zung, literarische Würdigung und monu-
mentale Erhaltung nicht immer entsprochen
hat. Beklagt ja in seinem neuesten Ueber-
blick über die kirchliche Denkmalskunde und
Denkmalspflege in der Erzdiözese Freiburg
der Freiburger Kunsthistoriker und Konser-
vator Joseph Sauer, daß der reiche,
zwischen Plastik und Kunstgewerbe stehende
Zweig der Grabdenkmalkunst in der kunst-
geschichtlichen Literatur so wenig Beach-
tung finde. „Und doch fordert er wie
kaum ein anderes Gebiet zur raschen Ver-
arbeitung seines Denkmälerbestandes her-
aus, weil er nur zu sehr dem langsamen
oder schnellen Untergang tagtäglich aus-
gesetzt ist“²⁾. Wie viele der schönsten mittel-
alterlichen Steinplatten sind wohl noch

erhalten, aber Verwitterung und die Füße
der darüber wandelnden Generationen
haben ihren Inhalt für immer aus-
gelöscht“¹⁾.

Lange genug ist man auch im schwä-
bischen Nachbarland achtlos drüber- und
vorübergegangen an jenen stillen, stummen
Denkmälern, die so viel von den Vorfahren
aus früheren Jahrhunderten zu erzählen
wissen, von ihrem Glauben und Hoffen,
ihrem Leben und Schaffen, vom Kommen
und Gehen der Geschlechter. Wie viele
sind zerstört oder der Zerstörung nahe ge-
bracht worden, ehe ihr Wert erkannt und
gewürdigt wurde! Und wie viele sind nach
endlicher Einsicht in ihre geschichtliche und
kunstgeschichtliche Bedeutung aus ihrem
ursprünglichen Standort weggeführt wor-
den, fristen fern vom belebenden Mutter-
boden, in den sie hineingestellt und hinein-
gewachsen sind, ein schattenhaftes Dasein
auf jenem oft genug einem Friedhof
gleichenden Stapelplatz von Monumenten-
massen, in den Museen, wo sie in der Fülle
anderer Kunstwerke verschwinden, von
größeren Schöpfungen in den Schatten
gestellt werden, jedenfalls in den meisten
Fällen des angeborenen individuellen
Reizes und der angeschaffenen Wirkung
der Umgebung, für welche sie bestimmt
waren, verlustig gehen.

Indes ist unsern Kirchen und Kapellen
landauf landab noch eine ansehnliche Fülle
von Epitaphien verblieben, die noch der
beschreibenden Hand harren, ehe ihre
Schrift immer unleserlicher wird, die
Rätsel, welche sie in kunsthistorischer,

¹⁾ Keppler, Württemberg's kirchliche Kunst-
altertümer, 1888, S. LVIII.

²⁾ Freiburger Diözesanarchiv 37, 1909, S. 270 ff.

¹⁾ Ebenda S. 325.

chronologischer, ikonographischer Hinsicht bieten, immer schwieriger werden. Noch fehlen der bisherigen Forschung, deren sich nicht wenige Grabdenkmäler, wie die in Lorch, Stuttgart, Hall, Comburg, Maulbronn, Schöntal, Tübingen u. a. erfreuen durften, Aufschlüsse über die Meister hervorragender Schöpfungen der Sepulchralkunst. Auch kleine Denkmäler können durch geringe, bislang unbeachtete Momente, wie Monogramme und Steinmetzzeichen, Kleinodien werden, lang gesuchte kunsthistorische Zusammenhänge finden lassen; stilistische Eigentümlichkeiten, allegorische Beigaben und Inschriften können auf die Spur eines Künstlers oder einer ganzen Schule führen. Nicht zum wenigsten wird auch die Geschichte der Liturgie, der Volksandacht, volkstümlichen wie kirchlichen Glaubenslebens Gewinn ziehen, da sich solche Wandlungen, weniger inhaltlicher als formeller, die Mysterien der Religion versinnbildenden Art, gerade in der Entwicklung der Epitaphienkunst kundgeben.

Nach all diesen Beziehungen gibt uns die kleine Sammlung von Epitaphien eines kleinen Kirchleins im oberen Donautal willkommenen Aufschluß, der außerdem zur Berichtigung einiger Versehen in amtlichen Publikationen führen wird. So führen uns die Pfade heimatlicher Geschichts- und Kunsterforschung an achtungswerten Denkmälern der Vorzeit vorüber, vergegenwärtigen uns die große Vergangenheit der Kirche von Zwiefaltendorf und des Geschlechts, das jahrhundertlang sie schirmte.

Allem nach ist die Kirche in Zwiefaltendorf eine der ältesten Pfarrkirchen des Landes, deren hohes Alter freilich wenige Spuren mehr verraten. Bereits im Jahre 776 schenkte Graf Agylolf, zu Marchtal geseßen, an das Kloster St. Gallen Güter und Rechte der St. Michaelskirche zu Zwiefaltendorf¹⁾. Die jetzige Kirche zum hl. Michael, in gotischem Stile erbaut mit gotischem Wandtabernakel und sterngewölbtem Chor, wurde im Jahre 1740 größtenteils erneuert, nur

noch der steinerne Kirchturm mit Satteldach und durch Eisenen gegliedertem Giebel ist noch aus alter Zeit geblieben. Die Herren von Emerkingen, die das Patronat zuerst besaßen, verkauften es im Jahre 1288 an das Kloster Zwiefalten, worauf die Herzoge von Teck auch auf die Lehensherrschaft Verzicht leisteten²⁾, und im folgenden Jahrhundert wurde die Kirche dem Kloster einverleibt, während Burg und Dorf schon vorher im Jahre 1311 von den Grajen von Schelllingen für Graf Eberhard von Württemberg eingenommen worden war. Von Württemberg kam die Burg mit dem Ort an die Speth, deren Grabdenkmäler aus dem 15. und 16. Jahrhundert Chor und Schiff der Kirche schmückten. Letztere kurze Notiz ist der einzige Beitrag, den die alte Oberamtsbeschreibung zur Erklärung unserer Epitaphien zu geben vermag. Selbst die neueste Beschreibung des Oberamts Münsingen beklagt das Fehlen jeder Vorarbeit für die Geschichte dieses weit ausgedehnten Adelsgeschlechts und warnt vor Benützung der nicht weiter bekannt gewordenen Schriften Arturs von Speth³⁾.

Einiges über die Geschichte dieses adeligen Geschlechts, das bis ins 19. Jahrhundert herein auf dem Schloß zu Zwiefaltendorf geseßen und nunmehr seit Anfang des neuen Jahrhunderts von den Freiherrn von Bodmann abgelöst worden ist, zu erfahren, wird zur Erklärung der in mehr als einer Hinsicht interessanten Denkmäler von Nutzen sein. Bis jetzt scheint keine Urkunde sich gefunden zu haben, die uns authentischen Aufschluß gibt, wann und wie Burg und Dorf Zwiefalten, 1108 als inferior Zwiefalten, 1275 Zwifalten villa mündlich bezeichnet, an die Familie derer von Speth gekommen ist. Nach einer Grenzbeschreibungsurkunde der Vogtei Bussen vom Jahre 1407 müssen die Speth bereits am Anfang des 15. Jahrhunderts in dieser Gegend an der Heerstraße von Reutlingen, im Hirschfurt Unterzell an der Donau, Güter besessen haben. Und um die Mitte desselben Jahrhunderts weist

¹⁾ S. Neugart, Codex diplomaticus Nr. 66. Die Lücke der Urkunde an dieser Stelle glaubt Memminger in der Beschreibung des Oberamts Niedlingen 1827, S. 7 also ausfüllen zu müssen.

²⁾ S. Sulger, Annales Zwifaltenses I. 230.

³⁾ 1912, S. 774 A. 1.

eine Urkunde von 1441 Burg und Dorf Zwißalten dem Albrecht Speth, von den Grafen Ludwig und Ulrich von Württemberg erst verpfändet, dann verkauft, zu¹⁾. Den Beinamen oder Uebernamen Speth (Ulrich der Spät, Ulrich und Dietrich die Späten²⁾) bezieht die Familie auch dann noch bei, als es längst Sitte geworden war, sich nach dem Namen von Burgen zu schreiben, und später, urkundlich 1520, kam der Name der Burg zu diesem vom Burgnamen nicht mehr verdrängten Familienbeinamen hinzu; so schrieb sich Dietrich, wie es scheint zum erstenmal: „Speth von Zwißalten“. Ob der wohl älteste bezeugte Speth, der in einem Schutzbrief Eberhards von Württemberg für das Kloster Lorch im Jahre 1291 genannte Volricus dictus Spete³⁾, später württembergischer Vogt in Urach, um 1300, auch zu unserm Geschlecht als Ahnherr gehört, dürfte wohl anzunehmen sein. Auch Pfaff in seinen handschriftlichen Regesten⁴⁾ glaubt, der Name Spät sei ohne Zweifel ein Zuname, nach dem Basler Lexikon entweder von dem späten Besuch eines Turniers durch die zuerst Kayb genannten Herrn, oder weil ein Kayb mit seiner betagten Gattin noch zwei Söhne zeugte, die dann Spät genannt wurden. Allein trotz der unbestreitbaren Stammverwandtschaft beider Geschlechter können die Kayb nicht der ältere Zweig sein, da sie erst nach den Speth auftreten.

Von bedeutenden Vertretern des Spethschen Adelsgeschlechtes ist vor allen Dietrich Speth zu nennen, dessen Burg 1517 von Herzog Ulrich von Württemberg aus Eifersucht überfallen und mit dem halben Dorf zerstört wurde, dessen Besitzungen später

nach Ulrichs Rückkehr 1534 sogar ganz von ihm in Besitz genommen wurden. Erst nach Ulrichs Tod kamen 1550 die Spethschen Güter wieder an die Familie zurück. Wilhelm Dietrich Speth, dessen Grabmal im Chor der Kirche steht und dessen Nachkommen sich auf einer unten beschriebenen Totentafel verewigt haben, machte 1599 ein Testament, worin er mit Uebergehung seiner Gemahlin Susanne, die ihn seit 15 Jahren verlassen und ganz verkleinerlich ausgesprochen habe, sowie seiner Söhne seinen Bruder Ulrich zu Marchtal zum Universalerben einsetzte. Als Bundesgenossen im Kampf mit seinem Widerstand leistenden Söhnen gewann Wilhelm Dietrich Speth Herzog Friedrich von Württemberg, der gegen Belehnung mit einem Viertel des Marktfleckens die Spethschen Güter mit bewaffneter Hand einnahm. Im Jahre 1651 wurde das Testament nach den Lehenakten für nichtig erklärt, dafür mußten die Söhne die Hälfte des Markts Zwißalten an Württemberg zu Lehen geben, ein Lehenverband, der erst 1809 abgelöst wurde¹⁾.

Weitere Aufstellungen geben nur archivalische Notizen. Einige Originalurkunden fanden sich in der Pfarr-Registratur zu Zwißaltendorf, deren Publikation an anderem Ort erfolgt²⁾; ein Stammbaum der weitverzweigten Familie ist selbst Familiengliedern nicht bekannt; nur aus später Zeit und über einige wenige Generationen ist eine Stammtafel und eine Ahnenprobe, kalligraphisch bedeutsam, im Archiv in Ulm und in Zwißaltendorf erhalten.

Das Wappenbild, das auf unsern Denkmälern immer wiederkehrt, wurde früher und zum Teil heute noch in der Literatur als Schlüssel oder Dietrich angesprochen, so noch in dem älteren genealogischen Hauptwerk von E. v. der Becke-Kluchgner³⁾. Indes ist es nach neueren heraldischen Forschungen und geschichtlichen Liedern als das sägenartig gezähnte

¹⁾ E. Memminger, Beschreibung des Oberaons Niedlingen, S. 253.

²⁾ In einer gedruckten Geschlechtsafel kommt ein Glied der Familie mit dem gegen teiligen Beinamen „Conrad genannt Früeauff“ vor. Diesen von Memminger angeführten Stammbaum konnte ich nirgends erhalten. Nur in Pfaffs handschriftlichen Regesten zur Geschichte des württembergischen Adels in der Kgl. Landesbibliothek (IV. D) ist ein nicht ganz ein wandsfreier Stammbaum aufgezeichnet.

³⁾ E. Bejols, Documenta rediviva I 734.

⁴⁾ D. f. 367.

¹⁾ Memminger S. 255.

²⁾ Herrn Pfarrer Schmucker sei für seine Mühewaltung hier Dank gesagt.

³⁾ Adel des Königreichs Württemberg, 1879, S. 180 f.

Fangeisen aus einer Wolfsfalle zu deuten¹⁾. Das Wappen der Herren von Ehestetten, deren Erbe die Epelth antraten, war erst eine, dann zwei, dann seit dem 15. Jahrhundert drei Lilien, und teilweise, wie einmal auf einem unserer Grabdenkmäler, mit dazwischenliegendem Falken. Der Letzte seines Geschlechts, Ludwig von Ehestetten, liegt mit Waffen im Kloster Blaubeuren begraben²⁾.

Die Grabdenkmäler sind auf Chor und Schiff verteilt. Im ganzen sind es 16 Epitaphien aus dem 15., 16., 17. und 19. Jahrhundert, sämtliche in Stein gehauen, meist roter Sandstein, leider offenbar später, vor nicht allzu langer Zeit, mit Steinfarbe überstrichen, einige zeigen Spuren von Vergoldung. Der Chor an der Ostseite der Kirche ist mit Grabdenkmälern ganz besetzt, 10 Epitaphien füllen, unmittelbar aneinandergereiht, die Ostwand bis zur Höhe der mit gotischem Maßwerk geschmückten fünf Kirchenfenster. Auch die nicht unsere spezielle ikonographische und kunsthistorische Frage berührenden Denkmäler verdienen eine kurze Beschreibung, ehe die Umbilden der Witterung und der Menschenhände das Werk der Zerstörung noch weiter befördern und die zum Teil jetzt schon gar nicht oder nur schwer lesbaren Züge an Bild und Wort noch mehr verwischen. Unsere Wanderung durch die 16 Grabdenkmäler sei von chronologischem Gesichtspunkt geleitet.

1.

Das wohl allerälteste Monument steht an der Ostwand der Kirche in Zwiefaltendorf hinter dem Hochaltar, ist jedoch bis zur Unkenntlichkeit zerstört. Die Oberfläche der Relieftafel ist fast glatt abgerieben, keine Spur von Inschrift oder Bildwerk ist mehr zu sehen, nur ziemlich rohe Umrisse, vermutlich einem Wappen, sind mehr mit der Hand zu fühlen als mit dem Auge zu erkennen. Das Denkmal dürfte von primitiver Arbeit gewesen sein. Nach handschriftlichen Notizen Gabelkovers († 1616) war schon zu seiner Zeit im Chor ein zeitretenes Grab-

mal mit nicht mehr lesbarer Inschrift; nur das Wappen der von Epelth und von Sachsenheim sei noch zu erkennen gewesen. (Fortsetzung folgt.)

Die Kanzeln Toskanas aus dem 12. und 13. Jahrhundert.

Kunstgeschichtliche Studie von J. Deßler.

(Fortsetzung.)

5. Die Kanzel in Barga.

Barga ist ein kleines Bergstädtchen in der Nähe der Bagni di Lucca. Die nachstehende Beschreibung der Kanzel stützt sich auf Mohaupt de Fleury und besonders auf Schmarsow (l. c. p. 86/87). (Abbildung bei Mohaupt Band III, Pl. 210.) Die Kanzel ruht auf vier Säulen, von denen aber nach Schmarsow nur drei der Kanzel angehören, nämlich die beiden auf Löwen stehenden und die dritte, welche auf einem sitzenden Mann steht. Die vierte Säule rührt wohl vom Treppenaufgang her. Eines der Kapitäle ist gebildet von vier Tauben mit ausgespannten Flügeln. Ob diese die christlichen Seelen bedeuten sollen, welche sich vom Evangelium nähren und unter seinen heilsamen Einfluß sich flüchten, scheint mir fraglich. Vielleicht ist es nur ornamentaler Schmuck, wie die Tierköpfe an den Kapitälern der Säulen anderer Kanzeln. Das Kapitäl der zweiten Säule zeigt reiches Akanthusornament. Daß die Kanzel nicht ihre ursprüngliche Aufstellung hat, ergibt sich nach Schmarsow daraus, daß das Lesepult mit dem Evangelistenzeichen an der Langseite eine der Figuren des Reliefs verdeckt. Neben diesem Hauptlesepult finden sich noch zwei andere; das eine mit der Apostelfigur diente zur Vorlesung der Epistel.

Reliefs befinden sich an der vorderen Schmalseite und an der Langseite (gegen das Mittelschiff zu). Die Reliefs an der Schmalseite stellen die Verkündigung und Geburt dar, unter spitzbogigen Arkaden, deren Bogen üppig mit Blattwerk skulptiert sind. Bei der Verkündigung kommt der Erzengel Gabriel mit langem Zepter von rechts und streckt die Hand gegen Maria aus, die unter dem Bogen links sich eben von dem Sitz erhebt, mit der linken Hand ihren Schleier zusammen-

¹⁾ Mehring, Geschichtliche Lieder und Sprüche Württembergs, Nr. 64, S. 291.

²⁾ Alberti, Wappenbuch S. 152 f.

rafft und in der rechten die Spule hält. Links sitzt ganz klein vor dem Haus die Magd beim Garnwickeln. Dieses Relief nimmt die kleinere Hälfte der Schmalseite ein. Durch einen schmalen Pilaster, auf welchen das Haus von Nazareth gezeichnet ist, getrennt, schließt sich auf der größeren, zweiten Hälfte die Darstellung der Geburt Jesu an. Joseph sitzt auf einer Bank in seinen Mantel gehüllt. Maria liegt halb aufgerichtet auf einem schrägen Lager, mit der Inschrift: † virgo Maria fuit nostrae medicina salutis. Ueber Maria schwebt ein Engel in Halbfigur mit ausgebreiteten Armen; neben ihm über Joseph der eingelegte Stern. Diese Figuren sind alle unter dem ersten Bogen. Unter dem zweiten sehen wir, wie an die Säule der Arkaden angehängt, in schräger Stellung die Krippe, in welcher das eingewickelte Jesuskind ruht. Ochs und Esel, von denen nur der Kopf sichtbar ist, schauen in die Krippe herein. Unten daneben als zweites Hauptbild die Badeszene, welche aber ganz rituell, wie eine Taufe dargestellt ist. In einem auf hohem Baluster ruhenden Weißecken steht das Jesuskind, das von zwei Frauen gehalten wird.

Von dem größeren Relief an der Längsseite: die Anbetung der Könige und Ritt derselben, nimmt Rohault in seinem Werk keine Notiz. Das Hauptbild vollzieht sich in fünf Arkaden, was den Zusammenhang sehr stört. In den ersten drei Arkaden ist der Ritt der drei Könige dargestellt. Jeder einzelne von ihnen sitzt auf einem kleinen Pferd; den übrigen Raum füllen oben und unten Rosetten aus, wie wir eine solche auch über der Badeszene auf der Schmalseite sehen. In den beiden letzten Bögen sehen wir die Anbetung. Es ist aber nur der älteste König anwesend, der, mit der Krone auf dem Haupt, den Nacken und das Knie beugt und dem Jesuskind eine Büchse (mit Gold) darreicht. Ueber ihm schwebt der Engel, welcher den Weg weist. Maria thront unter der letzten Arkade mit dem Kinde auf dem Schoß, das mit einer Schriftrolle in der Hand den anbetenden König in ganz ritueller Weise segnet. — Leider verdeckt, wie schon oben bemerkt wurde, das Relief mit den Evangelistensym-

bolen das Relief zu einem Teil (eine Figur).

Rohault de Fleury (p. 43) setzt diese Kanzel in das 12. Jahrhundert. Mit mehr Recht aber verweist Burthardt (380) dieselbe vor allem wegen ihrer zielichen Arbeit ungefähr in die Mitte des 13. Jahrhunderts und rückt sie der 1246 von Guido da Como in S. Bartolomeo in Pantano zu Pistoja gefertigten Kanzel ziemlich nahe. Scharfow geht noch weiter, indem er sagt, daß diese Kanzel das Werk eines geringeren Schülers des Guido da Como sei, der ungefähr gleichzeitig mit Nicolo Pisano arbeitete. Jedenfalls weisen die Spitzbögen der Arkaden in Verbindung mit den zielichen Figuren und Ornamenten auf die Mitte des 13. Jahrhunderts hin.

6. Die Kanzel in S. Bartolomeo in Pantano zu Pistoja.

Pistoja kann sich rühmen, drei hervorragende Kanzeln zu besitzen. Wer die toskanischen Kanzeln des 13. Jahrhunderts studieren will, muß vor allem nach Pistoja gehen. Wir können an diesen Werken ganz besonders den Fortschritt kennen lernen, welchen die Plastik in diesen Zeiten gemacht hat. Welch gewaltigen Fortschritt zeigt die Kanzel des Giovanni Pisano in St. Andrea zu Pistoja gegenüber der Kanzel in S. Bartolomeo! Die Kirche S. Bartolomeo in Pantano hat ihren Namen daher, daß sie an einem sumpfigen Ort errichtet worden ist. Bemerkenswert ist an der Fassade der Architrav mit den zwölf Aposteln 1167 gefertigt. Das schönste Monument im Innern dieser Kirche aber ist il Pergamo oder die Kanzel. Die Inschrift an der Vorderseite nennt uns den Meister der Kanzel:

Sculptor laudatus qui doctus in arte probatus Guido da Como, quem cunctis carmine promo.

Also Guido da Como, oder wie sein eigentlicher Name lautet: Guido Vigarelli von Como ist der Meister dieser Kanzel. Von ihm besitzen wir noch das Taufbecken im Battistero zu Pisa. Ebenfalls von seiner Hand sind die Skulpturen am Hauptportal des Domes von Lucca sowie die Statue des hl. Michael am

Dratorium S. Giuseppe zu Pistoja. (Vergl. Burckhardt II q. 380/81.)

Auf einem zweiten Stück der Einfassung finden wir das Jahr der Vollendung: 1250 angegeben. Eine spätere Inschrift an dem Borderrand der Unterplatte berichtet, daß der Abt Alexander a Ripa aus Mailand 1591 die Kanzel von den Chorschranken wegnehmen, vergrößern und ausschmücken ließ: Suggestum auxit, decoravit, transtulit. Dies geschah aber nicht zum Vorteil der Kanzel, vielmehr wurde die symmetrische Anordnung und harmonische Wirkung zerstört. Jetzt ruht die Kanzel auf drei vorderen Säulen und lehnt sich an die südliche Wand des Schiffes. Die beiden aus schwarzem Stein bestehenden Säulen stehen auf Löwen, von denen der rechte einen Drachen bändigt, welcher ihn in die Kinnlade beißt. Die linke Säule steht auf einer mähnengeschmückten Löwin, welche ihr Junges säugt. Unter der mittleren Säule, welche aus weißgeädertem Marmor besteht, sehen wir einen alten Mann, der in gebückter Stellung seine Hände auf die Kniee stützt. Nach Schmarfow (p. 61) erinnert diese Figur sehr an die Person des Gealterten am Taufbecken im Battistero zu Pisa, das ja auch von Guido da Como herrührt. Es ist wohl dieser glattrasierte Mann mit runder Kappe, engem Kittel und Lederschlupfstrümpfen der Meister selbst.

Es befinden sich an der Kanzel zwei Lesepulte. Das größere auf der rechten Seite diente zum Verlesen des Evangeliums. Auf einer Konsole, welche ähnlich wie in Gropoli durch den Teufelskopf gebildet ist, steht der Engel des Matthäus mit dem Löwen des Markus und dem Ochsen des Lukas. Die beiden Vierfüßler sind nicht, wie Schmarfow meint, nur ganz oberflächlich und willkürlich angeklebt. Sie stehen auf den Hinterfüßen und gehören notwendig zu dem Engel und dem Adler, dem Symbol des hl. Johannes, der zugleich Träger des Vultes ist. Für die Figur des Engels diente wohl ein antikes Muster als Vorbild; die schwarzen Augensterne sind für Guido da Como bezeichnend.

Auf der linken Seite (gegen den Chor hin) ist das Epistelpult angebracht. Unter

ihm stehen drei lebensvoll dargestellte Figuren; in der Mitte der vollbärtige Paulus, ihm zur Seite vielleicht Lukas und Johannes, beide bartlos. Wohl ist die Haltung noch etwas steif und befangen, die Gesichter gleichförmig, aber der Ausdruck ist doch verschieden: der festgeschlossene Mund, die geblähten Nasenflügel und der scharfe Blick verraten doch etwas Leben und Individualität. Es ist wohl anzunehmen, daß das Epistelpult hier nicht am richtigen Orte steht. Wie bei der Kanzel im Battistero zu Pisa wäre es etwas tiefer anzubringen. Die beiden Löwen Säulen würden dann näher zusammengedrückt werden, während die Säule mit dem Mann zurückversetzt werden müßte als Trägerin eines der Bodenplatte der Rednerbühne tragenden Querbalkens. Kann aber dieser Punkt nicht mit Sicherheit festgestellt werden, so doch die ursprüngliche Anordnung der Reliefs. Es sind im ganzen acht Darstellungen, vier aus der Jugendzeit und vier aus dem verherrlichten Leben Jesu: Verkündigung, Geburt, Anbetung, Darstellung im Tempel — Höllefahrt, Gang nach Emmaus, Erscheinung vor den versammelten Aposteln, der ungläubige Thomas. — Jetzt sind die Reliefs in der folgenden Ordnung verteilt. Auf der Schmalseite gegen Osten findet sich gar keine Darstellung; vielmehr wird sie gebildet durch eine rein ornamental bearbeitete Platte der ehemaligen Chorschranken. Das will das Wort der zweiten Inschrift: auxit bedeuten. Auf der Vorder(Längs)seite haben wir drei Platten mit je zwei Reliefs:

Ia Descensio ad inferos

Ib Emmaus

IIa Jesus erscheint den Elfen

IIb der ungläubige Thomas

IIIa Nativitas

Geburt Christi

IIIb Darstellung im Tempel.

Auf der Schmalseite gegen Westen sehen wir auf der ersten Platte oben: Verkündigung; unten: Anbetung der Weisen. Schmarfow hat wohl das Richtige getroffen, wenn er meint, daß ursprünglich die Reliefs auf folgende Weise verteilt waren:

Die vier ersten, nämlich Verkündigung, Anbetung, Geburt und Darstellung waren

auf der Vorderseite, welche also nicht so lang war wie jetzt, sondern nur zwei Felder besaß (vergl. auxit). Die vier anderen aus dem verherrlichten Leben Jesu befanden sich paarweise getrennt an den beiden Schmalseiten, welche also nur ein Feld je besaßen, während jetzt je zwei Felder sich dort finden (wiederum auxit). Es ist kaum anzunehmen, daß der Meister, wie es jetzt ist, das eine Feld auf der Westseite bloß mit einer Rosette geschmückt und auf der östlichen Schmalseite gar keine Reliefs angebracht hätte. Für diese Ansicht spricht auch der Umstand, daß die beiden Platten mit Erscheinungen des Auferstandenen von oben nach unten zu lesen sind, also durch größere Zwischenräume getrennt sein konnten. Die Darstellungen aus der Kindheit aber sind in horizontaler Weise zu betrachten, nicht von oben nach unten, sondern von links nach rechts. Dann wird auch die zeitliche Folge genau eingehalten. Es folgt auf Ia Verkündigung dann daneben IIa Geburt, auf Ib (unten) Anbetung, dann daneben IIb Darstellung. Die Richtigkeit dieser Vermutung beweisen auch die Inschriften. Es kommen dann für die Vorderseite die folgenden Inschriften

Ia Annuntiatio Do-	IIa Nativitas Jesu
mini	Christi
Ib Hic offerunt mu-	IIb Repraesentatio
nera Domino	Domini in templo

zusammen, welche die Szene nur mit einem Wort oder einem kürzeren Satz bezeichnen.

Für die übrigen Reliefs ist der Inhalt in Verse gekleidet.

IIIa Inferni portis stratis cum principe mortis
Extra portavit haec quae Deus ipse
portavit.

IIIb Iste peregrinus peram post dorsa ligatus
Missus divinus Jesus est, de virgine
natus.

IVa Panditur hic ante conspectum disci-
pulorum
Thoma distante qui nulli credit eorum.

IVb Discipulis edit se Christus et omnia
credit
Thomas, cum tangit, quibus os erran-
tibus angit.

Nach der jetzigen Anordnung aber stehen diese vier Reliefs mit ihren Versen auf der Vorderseite und nebenan das Relief mit der Bezeichnung: Nativitas und Repraesentatio. So kann die Zusammenstellung nie gewesen sein.

Verteilen wir nach dieser genialen Auf-

fassung Schmarjows die Reliefs, dann erklärt sich auch am besten ihre technische Verschiedenheit. Die Reliefs: Verkündigung bis Darstellung sind viel besser herausgearbeitet als die übrigen. Sie sollten als an der Vorderseite befindlich mehr in die Augen springen als die anderen. Bei dieser Auffassung brauchen wir auch keine zwei verschiedenen Meister anzunehmen. Es ist ein und derselbe Künstler, der alle Reliefs gemacht hat, nur hatte er nicht bei allen die gleiche Wirkung im Auge. Die weniger gesehenen auf den Schmalseiten sind nicht so gut und tief herausgearbeitet wie die mehr auffallenden auf der Vorderseite.

Betrachten wir nun im einzelnen die Reliefs. 1. Verkündigung. Maria, matronenhaft mütterlich, hat sich vom Polster erhoben. Sie hat ein Manteltuch über den Kopf gelegt, das nach Nonnenart die Haare bis an den Rand der Stirne bedeckt und in schweren Zickzackfalten herabfällt. Die Augen zeigen etwas wie Schrecken und blicken ins Leere. Dem Künstler geht die Fähigkeit ab, die Affekte der Seele naturgetreu darzustellen. Die Wärterin mit dem üppigen Haarschmuck hält Schmarjow für eine echte Langobardin. Der Engel schreitet herein und hat über seinem ausgestreckten Zeigfinger die Taube, das Sinnbild des hl. Geistes, sitzen. Die Gestalten sind merkwürdig kurz.

2. Geburt Christi. Dieses Relief zeigt uns die übliche Zerteilung: Die Jungfrau auf dem Lager, neben ihr sitzend St. Joseph und oben das Kind in der Krippe — und sodann die Badeszene. Es sind recht zierliche Figuren und eine wohlthuende Harmonie tut sich kund. Die Geburt als Hauptbild nimmt auch den größten Teil des Reliefs ein, während die Badeszene, wie es sich gehört, mehr in den Hintergrund tritt. Neu bei der letzteren ist die sitzende Frau, welche das Kind hält. Die andere Schaffnerin gießt stehend das Wasser in das Becken. Das Lager, auf dem die Jungfrau ruht, zeigt schönen Faltenwurf. St. Joseph zeigt nicht mehr das resignierte, stumpfe Gesicht wie bei früheren Darstellungen. Schmarjow glaubt in den Köpfen Josephs und der dienenden Frauen germanischen Charakter sehen zu können.

3. Anbetung der Könige. Maria trägt wieder die Mantelhaube. Das Jesuskind auf ihrem Schoß hat krauses Haar, auffallend große Ohren und trägt, in antike Tracht gekleidet, die Schritzrolle in der Hand. Es nahen sich die drei Könige; vorangeht der älteste mit einem nach Schmarow ganz germanischen Kopf, vorn zugespitztem Bart und eigenartiger Krone. Der zweite mit kurzem Vollbart ist ein Mann in kräftigstem Vollalter, während der dritte bartlos als jugendlicher Fürst dargestellt ist. Diese beiden tragen Kronen verschieden von der des ersten Königs; sie ähneln, wie Schmarow meint, dem Kürfürstenhut mit pelzverbräutem Aufschlag. Sehr schön sind die kleinen Pferdchen, kindlich, aber sorgfältig ausgezäumt, so genau gezeichnet, daß man sogar die Hufnägel sehen kann¹⁾.

4. Darstellung im Tempel. Der Tempel ist angedeutet durch drei Arkaden wie in Leonardo in Arcetri. Der Reliegrund, welcher das Tempelinnere darstellen soll, ist tiefer ausgehöhlt, weshalb die allerdings etwas klein geratenen Figuren sich freier abheben. St. Joseph ohne Heiligenchein hält die zwei Tauben unverhüllt in einem Tuch. Simeon empfängt das Kind aus den Armen Marias, welche, vor einem Tisch mit einem Kelche stehend, es dem Greise hinüberreicht. Simeon trägt ein langes Priestergewand mit auffallend weiten Ärmeln. Hinter ihm die Prophetin wie eine Nonne gekleidet, mit einer Schritzrolle in der Hand und erhabener rechter Hand. Sie zeigt wohl die Gesten der Prophetin.

Die ganze Szene leidet unter der Niedrigkeit der Architektur.

Gehen wir nun über zur Betrachtung der nunmehr auf der Borderseite sich befindlichen Reliefs.

5. Christus in der Unterwelt. Diese Darstellung wie auch die untere: Christus und die Emmauszünger, ist ausgezeichnet durch geschickte Verwertung der Profilstellung und seitlich gerichteter Bewegungen. So ist besonders die Figur Christi, der, einen Stab in der Hand

haltend, weit ausschreitet wie der mächtige Sieger über Tod und Hölle, von der gewaltsamen Stellung der Füße abgesehen, gut gelungen. Er streckt die Hand dem vor ihm knieenden Adam hin, während Eva und Abel zuschauen. Hinter Christus sehen wir drei männliche Gestalten, deren erste wohl Johannes der Täufer ist, die zwei anderen, jüngeren, vornehm gekleidet, sind vielleicht Könige (?).

6. Christus und die Emmauszünger. Diese Darstellung zerfällt in zwei Teile: links Begegnung Jesu mit den Jüngern, rechts Nötigung der Jünger, daß Jesus bei ihnen bleibe. Christus ist eigenartig gekleidet im Gegensatz zu den Jüngern. Er trägt ein kurzes hemdartiges Gewand und darüber einen Mantel. Soll etwa durch diesen Gegensatz angedeutet werden, daß Christus nach seiner Auferstehung einen verklärten Leib besitze? Ueber der Schulter trägt Jesus eine Art Bündel oder Rucksack, was ihm den Charakter eines Festsilgers geben soll. Die zweite Gruppe ist recht schön gelungen. Der eine, weit ausschreitende Jünger mit schönem Faltenwurf am Gewande geht voraus und ladet den Herrn zur Einfuhr ein, während der zweite den Heiland in das Haus hineinschiebt. Mit Recht sagt Schmarow (p. 63), daß diese Gruppe, abgesehen von dem Parallelismus der Armbewegung, zu den best gelungenen gehöre. Wir erwarten allerdings noch die Hauptdarstellung, nämlich wie Jesus das Brot vor den Augen der Jünger bricht. Dies ist ja der Hauptmoment der ganzen Erzählung. Jedenfalls ist diese Darstellung nur aus Rücksicht auf die Raumeinheit und das Gleichgewicht der Massen weggelassen worden.

(Fortsetzung folgt.)

Der Dom zu Leon in Spanien.

Von Fritz Mielert, Sprottan.

Einer der am wenigsten bekannten spanischen Dome ist jener zu Leon, obgleich er mit den bedeutendsten Domen Spaniens an Schönheit rivalisieren kann. Der Grund zu seiner Unbekanntheit ist wohl die Abgelegenheit Leons von den großen Heerstraßen. Es sei mir darum gestattet, die Eigenart dieses selten aufgesuchten

¹⁾ Vergl. darüber jetzt Hugo Rehrer, Die hl. drei Könige in Literatur und Kunst. Leipzig 1909.

Domes, der auf mich, nachdem ich alle berühmten Kathedralen Spaniens kennen gelernt hatte, also mit schönen und gewaltigen Eindrücken nahezu übersättigt war, trotzdem noch eine tiefe Wirkung ausübte, einer kleinen Würdigung zu unterziehen. Man sagt, daß der Dom zu Leon diejenigen zu Toledo, Sevilla, Barcelona und Burgos an Feinheit übertriffe, und das ist tatsächlich der Fall. Worin er sie außerdem übertrifft, ist die Einheit der Wirkung des Außenbaues, welcher den ursprünglichen, d. h. den gotischen Charakter viel reiner zeigt als die

metrisch aus einem Guß und voller Duft wie ein meisterhaftes Gedicht.

Drei prachtvolle Fassaden präsentieren das Neußere. Die Hauptfassade liegt nach Westen und ist größer und stattlicher als die anderen. Von zwei ungleichen Türmen flankiert, steigt sie in drei, aus verschiedenen Zeiten stammenden Geschossen auf, die aber alle leicht und elegant wirken. Alle sind charakteristisch durch die durchbrochene Arbeit der Brüstungen, Sockel und Pyramiden, die mit Zackenwerk eingefast sind. Einen Hauptschmuck besitzt das untere Geschoß in den drei



Kathedrale von Leon (Portal).

andern Dome. Freilich sieht man die verschiedenen Phasen des gotischen Stils an ihm, was aber nicht verwundern kann, da seine Vollenbung etwa 150 Jahre (1250—1400) beanspruchte. Renaissanceformen mit barocken Anklängen finden sich fast allein nur an seiner Nordseite, an die sich der Kreuzgang lehnt; aber sie bringen hier doch keinen Mißklang hervor, sondern vereinen sich mit den gotischen zu einem höchst interessanten, wenn auch seltsamen Bautenbilde. Von anderen Seiten her betrachtet, erhebt sich der köstliche Bau in blühender Gotik so sym-

metrisch aus einem Guß und voller Duft wie ein meisterhaftes Gedicht. Drei prachtvolle Fassaden präsentieren das Neußere. Die Hauptfassade liegt nach Westen und ist größer und stattlicher als die anderen. Von zwei ungleichen Türmen flankiert, steigt sie in drei, aus verschiedenen Zeiten stammenden Geschossen auf, die aber alle leicht und elegant wirken. Alle sind charakteristisch durch die durchbrochene Arbeit der Brüstungen, Sockel und Pyramiden, die mit Zackenwerk eingefast sind. Einen Hauptschmuck besitzt das untere Geschoß in den drei Portalen, von welchen besonders das mittlere, größte, reich an plastischem Schmuck ist. Der Pfeiler, der das Hauptportal in Hälften gliedert, trägt eine anmutige Jungfrau mit dem Kinde. Das Giebelfeld des Portals ist in der Hauptsache in zwei Teile zerlegt, die beide eine Darstellung des Weltgerichts füllt. Im oberen größeren Feld sehen wir die in ziemlich starker Derbheit modellierte Figur des thronenden Weltenrichters, umgeben von vier ungleich anmutigeren Engeln. Das untere Feld, das gegen das obere durch einen sehr zierlichen, spitzengewebe-

artigen Behang getrennt ist, zeigt auf der einen Hälfte die Belohnung der Gesegneten, auf der andern die Strafe der Verdamnten, welche letztere in Höllenfessel geworfen und von Dämonen mit tierischen unförmigen Köpfen verschlungen werden. Unter diesen Darstellungen läuft wiederum ein noch breiterer Fries, der mit prächtigen Blattornamenten angefüllt ist. Nicht minder reich ist die Ausschmückung des Portalgewändes, die in den Bogenlaibungen ganze Gruppen von Heiligen und Engeln, die sich in üblicher Weise den Krümmungen der Bogen anschmiegen, aufweist, während auf den Postamenten zwischen den zierlichen Rundsäulchen der Portalseiten Apostel- und Heiligenfiguren mit den Attributen ihrer Tugenden oder ihres Martyriums, in der Weise der vorgeschrittenen Gotik modelliert, stehen.

Noch eleganter und reicher gibt sich die Südseite der

Kathedrale mit dem wundervollen Schmuck an durchbrochenen Brustwehren, steilen, doppelt übereinander angeordneten Strebebögen, zierlichen Nischen, eines herrlichen Kreuzschiffes mit prachtvollen Fensterrosen und wirkungsvoll umrahmten und gegliederten Spitzbogenfenstern. Die dritte Schauffseite ist die nördliche Front, welche mit einem, Gotik und Renaissance in bunter, fast kecker Mischung vereinigenden Kreuzgang eng verbunden ist; sie ist bereits erwähnt worden.

Auch im Innern herrscht Einheit des Stils, wenn man den Bau vom Langschiff oder vom Presbyterium aus mustert. Durchschreitet man die Hallen, so wird der Blick freilich auf die in römisch-griechischem Geist trefflich gestaltete Halbkuppel der Vierung fallen. Doch trotz der hier und auch sonst noch in manchen Ausstattungsstücken, z. B. der Rückwand des den spanischen Domen eigentümlichen, in das Langhaus eingefügten Choro, vor-

handenen nichtgotischen Stilformen erscheint der Bau ausgezeichnet durch seinen rhythmischen Zusammenklang des Ganzen und, was besonders in seinem Innern zum Ausdruck kommt, durch seine fast unbegreifliche Kühnheit des Aufbaues. Unbegreiflich erscheint dieser Aufbau, wenn man die Leichtigkeit des Fundaments, die sehr hohen Gewölbe (30 m), die geringe Dicke der Pfeiler und die schlanken schmalen Mauern betrachtet, welche überall,



Kathedrale von Leon (Innere).

rings herum ungeheuren Fenstern sich öffnen. Sowohl im Hauptschiff als in den Seitenschiffen wird die Mauerbreite von Strebepfeiler zu Strebepfeiler durch weite, zierlich ornamentierte Fenster ausgefüllt, die auch die ganze Höhe einnehmen und das feinste Maßwerk umspannen. Die größte Basis der Pfeiler beträgt nur $4\frac{3}{4}$ Fuß, die Breite der Mauer über den Bogen der Seitenschiffe nur $3\frac{1}{4}$ Fuß. Und doch hat dieser Bau bereits einem halben Jahrtausend ge-

trogt. Das Material ist gelblicher Kalkstein, der sich in der vornehmlich trockenen Atmosphäre Spaniens gut zu halten scheint.

Ueber den Bogen, die das Hauptschiff mit den Seitenschiffen in Verbindung setzen, läuft durch den ganzen Raum (auch in den Kreuzschiffen) eine Galerie oder ein Triforium von gedoppelten Spitzbogen hin, in denen durch Säulchen, kleinere Bögen und Zackenrosetten Unterabteilungen entstehen. Darüber, auf dem über den Pfeilern vorspringenden Gesims fußend, nehmen die Fenster mit ihren breiten Öffnungen, mehr als 40 Fuß hoch, den Rest der Mauerflächen ein. Jedes Fenster besteht aus sechs kleineren Bogen innerhalb des großen, der den äußeren Rahmen bildet. In dessen Einschluß sind drei Rosen angebracht und ebensoviel achteckige Säulchen, mit zwei anderen abwechselnd, die von unten gesehen als einfache Rundstäbe erscheinen. Auf der Westseite ist in der Höhe von 70 Fuß eine durchbrochene Galerie mit vier Spitzbogenfenstern angebracht, und noch höher eine prachtvolle Rosette mit großem Durchmesser, deren Öffnung durch sorgfältig verschlungenes Maßwerk ausgefüllt ist.

Der Leichtigkeit und großen Zierlichkeit des Hauptschiffs entsprechen aufs beste auch die ebenfalls sehr leichten durchbrochenen Mauern der viel niedrigeren Seitenschiffe. In ihnen öffnen sich zwei nur durch schmalen Querstreif getrennte Reihen spitzbogiger Fenster. Einen der zauberischen Effekte rufen die die Fenster füllenden herrlichen bunten Glasscheiben hervor. Sie sind zum größten Teil noch die vorzüglichen alten! Die Zeit, der sie angehören, wie die Künstler, die sie schufen, sind leider nicht bekannt. Ihrem Stil nach müßte man die gemalten Scheiben zu den ältesten Spaniens rechnen (Anfang des 15. Jahrhunderts). Die dargestellten, meist pflanzlichen Motive, sowie die Heiligen und die Szenen aus der Heiligen Schrift zc. erfreuen durch wohlthuende Durchsichtigkeit, lebhaft, kräftige Farbenwirkung und eine brillante, effektvolle Behandlung des Kolorits. Von der Wirkung dieser Fenster, die besonders morgens und abends magisch ist, kann man sich keine Vorstellung machen, wenn

man bedenkt, daß ihre Zahl, eng aneinander gereiht und jedes der Fenster bis 12 m hoch, etwa 230 beträgt! Es gäbe noch vieles, besonders an Ausstattungsstücken Ansehenswerthes, doch wolle die Würdigung in rein baulicher Beziehung genügen.

Literatur.

Gebhard Jügel, Bibelbilder. 24 Kunstblätter in Vierfarbendruck. Kleine Ausgabe (30×40 cm) M. 24.—. Preis des Einzelblattes M. 2,50. Große Ausgabe (40×60 cm) M. 42.—. Preis des Einzelblattes M. 3,50. Rempten und München. Jos. Köfelsche Buchhandlung.

5. Lieferung: Durchzug durch das Rote Meer; Joseph wird verkauft; Geburt Christi; Brotvermehrung.

6. Lieferung: Vertreibung aus dem Paradies; David und die Bundeslade; Pfingstpredigt; Berufung Petri.

Habet scriptura sacra haustos primos, habet secundos, habet tertios. Das lehren uns wieder diese Serien. Welcher Beschauer fühlte sich von dem Zug durchs Rote Meer nicht beinahe befremdend überrascht? Mancher wird kopfschüttelnd seufzen: der nüchterne Jügel ist unter die Affektirten und Effekthascher gegangen. In Wirklichkeit ist es die Majestät der biblischen Poesie, die uns zunächst frappiert. Der trefflichen Uebersetzung des „Meerlieds“ von Norbert Peters (Friedensblätter 1907 S. 219) entnehme ich die Strophe:

„Die Größe Jahwes, die göttliche Macht
hat starr wie Stein den Feind gemacht,
daß sicher wandre der heilige Zug
des Volks, das Gott aus Aegypten trug.“

Da haben wir so recht die Seele des Bildes.

Oder findet jemand den Schmerz der Eva (Vertreibung aus dem Paradiese) übertrieben und lächerlich? Er möge nur sein Gewissen erforschen, ob er auch schon den Versuch gemacht hat, in die Psychologie des Vorgangs einzudringen. Welche Resonanz mußte die Entschuldigung Adams („Das Weib, das du mir zugefellt, hat mir von dem Baume gegeben“) in einem echt weiblichen Herzen hervorrufen! Muß ein solcher Vorwurf, bekräftigt durch die unerbittliche Sprache der Ereignisse, sich nicht auf die hier dargestellte Weise als Selbstverdammung austoben? Adam scheint es vor der Wirkung seines Wortes zu grauen, weshalb er den Blick von Eva weg in die Ferne richtet. Allein er bereut nicht so fast mit dem Gefühl als mit dem Willen. Wie das Weib die Reue, so verkörpert der Mann durch sein entschlossenes Ausstreiten und seinen resoluten Blick den Vorjag.

Ob die Ausköpfung einiger biblischer Daten in „Joseph wird verkauft“ ebenso glücklich ausgefallen, ist fraglich. Der Jüngling scheint mit seinem bunten Rock denn doch zu viel von seinem fürstlichen, Herrscherträume gewohnten Geist ausgezogen zu haben.

Besonders wohlthuend berührt in den vorliegenden Serien der urkatholische Geist. Bei aller historischen Treue ist aus der Uebertragung der Bundeslade eine erhebende Projektion geworden. Die „Geburt Christi“, originell und doch wieder echt kindertümlich, zeigt uns einen Madonnentypus, der keinerlei Zugeständnis an protestantische, neuerdings vielgepriesene Vorbilder verrät. Die Reichsschule Christi, ihre Einleitung und ihren Abschluß, vertreten die zwei Bilder: „Berufung Petri“ und „Pfingstpredigt“. Das erstere zeigt uns ein einsames Tal. Es ist Vorfrühling. Einzelne Blumen erheben ihre goldenen Patenen über den angeflogenen Nasen. Wie Vorboten eines kommenden Frühlings erscheinen uns auch die drei Männer: Jesus, Petrus und Andreas. Ueber der „Pfingstpredigt“ dagegen webt eine sommerliche Atmosphäre der Reife. Vor dem Prediger dehnt sich eine echt großstädtische „Menschenwand“. Gefährlich war der Versuch, die „Brotvermehrung“ in abendliche Stimmung zu tauchen. Doch wird man gestehen müssen, daß eine wirklich störende Undeutlichkeit gerade noch vermieden ist.

Endlich sei die Angabe des Einzelpreises der Bilder aufmerktsamer Beachtung empfohlen. Zwar sollte jede Schule die Anschaffung des ganzen Werkes anstreben. Auch bezüglich der Anschaffungsmittel darf sich der Religionsunterricht nicht in den Hintergrund drängen lassen; er muß auf die volle seiner Stundenzahl entsprechende Berücksichtigung dringen. Aber wo sich dem Schwierigkeiten entgegenstellen, können Nummern wie „Jesus am Delberg“ oder der „Durchzug durch das Rote Meer“ Pionierdienst leisten.

Frommenhausen. Prow. A. Fischer.

Der Maler P. Rudolf Blättler. Ein moderner Fiesole. Von Dr. P. Albert Ruhn, O. S. B. Biographie, mit Titelbild, 70 Tafeln mit Illustrationen und mit Bildern im Text. total 415 Darstellungen. 148 Seiten. Lexikon-Oktav. M. 18.—. Einsiedeln (Benziger u. Co.) 1911.

Wenn Sebastian Brunner noch einmal sein köstliches Buch über die „Künstler der Klosterzelle“ schreiben könnte, würde er zweifellos einen der ersten Plätze dem Meister einräumen, welchen unser bedeutendster Kunsthistoriker und Kunstästhetiker, P. Albert Ruhn, einen „modernen Fiesole“ genannt hat. Diesen Untertitel hat der Verfasser der großen Kunstgeschichte seinem neuesten Werk, einem Lebensbild und Schaffensbild des Einsiedler Benediktinerpaters Rudolf Blättler, ebenso treffend als ehrenreich angefügt. Auf 78 großen Textseiten wird uns ein Bild der künstlerischen Entwicklung des im vorletzten Jahre im Alter von 70 Jahren verstorbenen Ordensgenossen entworfen, wobei der Meister feinsinniger Kunstanalyse nicht weniger die Feder führt als der priesterliche Freund und Berater und Förderer des Künstlers der heimatlichen Klosterzelle. Und 70 Bildertafeln mit 415 Darstellungen gewähren uns reichen Einblick in eine

Fülle künstlerischen Schaffens, Proben aus den fünf Foliomappen füllenden Handzeichnungen, aus einer über 1000 Nummern zählenden Porträtstudien-sammlung, Hunderten von Kartons, Aquarellen, Delfarbenstücken und 40 Skizzenbüchern aus allen Gebieten von Natur und Kunst und Menschenleben, vorwiegend jedoch der religiösen, erbaulichen Kunst. Text und Illustration legen mit feinstem Verständnis und anerkannter Meisterschaft, wie sie nur einem P. Albert Ruhn eigen ist, all die Einflüsse auf die werdende wachsende Künstlerseele klar, durch die P. Rudolf Blättler „ein Fiesole an seelenvoller Innigkeit der Auffassung, an tiefer religiöser Stimmung ward, aber ein Fiesole der Neuzeit, übersetzt in die Gefühlsweise und die flüssigen Kunstformen des ausgehenden 19. Jahrhunderts“.

Der Lebensgang des Malermonchs von Einsiedeln hat nicht viel Außergewöhnliches aufzuzeichnen, außer der Weihe zum gottbegnadeten Künstler und seinen persönlichen Beziehungen zu anderen größeren Meistern wie Deschwand in Stans, Bock in Florenz, Achermann und Seiz in Rom, Desiderius Lenz in Beuron, Benz und Baumeister in München, Stauffer in Bern, selbst Adolf v. Menzel in Berlin. Im Jahre 1841 in Buochs am Vierwaldstätter See geboren, bezog er 1855 das Einsiedler Benediktinergymnasium, das er bald mit dem Noviziat vertauschte. Die erste Kunstschule war ihm das Atelier Deschwands in Stans, zu dem der Schüler im Ordenshabit bald in ein inniges Freundschaftsverhältnis trat, ohne jedoch dessen allzu süßliche Manier anzunehmen, auch hierin sein persönliches Gepräge wahrnehmend. Wie auf den Schweizer sein großer Landsmann, wirkte auf den Benediktiner die junge Beuroner Schule, mit der ihr Ordensgenosse im Jahr 1875 persönliche Beziehungen anknüpfte und zeitlebens unterhielt; jedoch nach seiner Italienreise 1882 erfuhr die lange Zeit überfahmende einseitige Begeisterung für diese hieratische Kunst eine starke Abkühlung, er wurde der Schranken ihrer im Rahmen monastischen Lebens begrenzten Formensprache sich bewußt. Nur einzelne Schöpfungen seines überaus vielseitigen, mehr im Zeichnen als im Malen geübten Genies verraten genuinen Beuronen Charakter. Weit mehr waren die Meister der Frührenaissance in Italien, Giotto und Fiesole, und der deutschen Romantik, vor allem Jülich, in Auffassung, Komposition und Zeichnung von Einfluß, ohne seine durch und durch selbständige Individualität zu brechen. Und gerade diese Freiheit und Selbständigkeit in Beherrschung aller Kunstmittel der neueren Malerei betont sein Biograph in erster Linie: die Natur war ihm stets die beste Lehrmeisterin, bei aller Empfänglichkeit des klösterlichen Kunstjüngers für die Einwirkungen der hervorragenden Künstler und Kunstschulen. Keinen Freund christlicher Kunst wird es gereuen, in dem prächtig ausgestatteten, zu vornehmen Geschenkzwecken geeigneten Buch des Einsiedler Kunsthistorikers das Lebenswerk eines klösterlichen Künstlers kennen und bewundern zu lernen.

Niedlingen.

A. Nägele.

APR 20 1985



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 1.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagsbuchhandlung 1912. Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

Eine Hohenstaufenkirche auf elsässischem Boden.

Von Prof. Dr. F. Mohr, Straßburg.

Der St. Odilienberg war von jeher ein beliebtes Wandziel der Franzosen. Selbst die Ereignisse von 1870/71 haben daran nicht viel geändert. Aber auch vom Rhein her lenkt mancher seine Schritte dahin und neuerdings mehrten sich auch die Besuche aus dem Schwabenland. Gewiß ist noch jeder befriedigt von dem Gange. Der Blick hinab auf die lachenden Gefilde des Elsass mit seinen Feldern und Auen, auf die Rheinebene und die burgenfröhen Ausläufer, die ihr die Vogesen zuwenden, hinüber zum hochragenden Straßburger Münster oder zu den blauen Bergen des Schwarzwaldes bleibt jedem unvergänglich, der ihn einmal genossen. Die Wanderungen entlang der früher wohl von lanzenschwingenden Kriegern und bis heute von eifrig forschenden Gelehrten so viel umstrittenen Heidenmauer, zur Ruine Landsberg, dem Stammsitz der feingebildeten Aebtissin Herrad von Hohenberg (so hieß das Kloster auf dem Odilienberg), zu den trugig einander gegenüberstehenden Ottrotter Schlössern oder irgend einer andern aus den vierzehn Ruinen, die das Panorama beleben, eine Fahrt zur neuerstehenden Hofkönigsburg oder eine — Weinreise hinab ins Gebiet des gefeierten und feurigen Ottrotter Roten, die Erinnerung an die hehre Frau, die hier um ihren Klosterberuf gerungen und gelitten, der ganzen Gegend ihren Segen und dem Orte selbst den Namen gegeben, der Duft und Schat-

ten der Tannen- und Fichtenwälder, die einem Königsmantel gleich den Berg umwallen — all das zusammen redet zum Gemüt und zur Phantasie und verschleiert, was an Müdigkeit oder Erbitterung und Enttäuschung sich dort gesammelt. Die sorgsame Pflege der Kreuzschwestern tut das ihrige, um auch den äußern Menschen wieder aufzufrischen. Ja, während so Körper und Geist sich neu beleben, hat man noch unbewußt ein gutes Werk getan, denn der Reinertrag des Hospizes fließt in die bischöfliche Kasse und hilft die beiden bischöflichen Gymnasien in Straßburg und Zillisheim equipieren. Jeder Kurgast ist also ohne weiteres zum Wohltäter der Diözese Straßburg geworden.

Wer vollends zum Sinn für Natur noch den für Kunst mitbringt, dem öffnet sich ein weites Feld. Die Städtchen Molsheim, Rosheim, Borsch, Oberehnheim, sämtliche in geringer Entfernung vom St. Odilienberg gelegen, haben Rathäuser und teilweise auch Kirchen aus alter oder neuer Zeit, daß sich ein Besuch recht wohl lohnt. Die Marktplätze bieten ein Bild bürgerlicher Behaglichkeit, wie man deren auf so engem Raum so viele nicht leicht beisammen finden wird. Mittelalterliche Ziehbrunnen mit originellem Ueberbau finden sich etliche und werden als Denkmäler einer verschwundenen, kunstvollen Zeit sorglich gehegt, obgleich sie längst nicht mehr den Bedürfnissen des Lebens dienen, sondern ihren eigentlichen Verus den Wasserleitungen abgetreten haben. Wer sich an der Hand irgend eines der trefflichen Vogesenführer vorbe-

reitet hat und schon vorher genau weiß, was zu sehen ist, der kann auf einer Tagfahrt die interessanten Kirchen bezw. Münster von Kolmar, Schlettstadt und Thann besichtigen, und wenn er zwei Tage nimmt, kann er die Hofkönigsburg, die Kirche von Rufach und die von Oltmarsheim noch hinzunehmen und das Schongauermuseum in Kolmar besuchen. Hat er noch mehr übrige Zeit, so kann er eine Rundfahrt zu den Gemälden Martin Feuersteins, eines Barrer Kindes, machen. Die Fundorte mag er auf dem Obilienberg erfragen. Die meisten der genannten Kirchen, vorwiegend der Staufenzzeit, also dem romanischen Stil angehörend, können zwar mit dem Dom von Mainz oder Worms oder Bamberg und der Kirche von Maria-Taach nicht konkurrieren; aber für sich genommen sind sie doch sehr beachtenswerte Proben romanischer Bautätigkeit. Das Münster von Thann muß als eine Perle gotischer Kunst bezeichnet werden. Zwar steckt ein gutes Stück Lokalpatriotismus in dem Elässer Sprichwort:

's Stroßburger Münster isch's hägscht (höchste)

's Friburger isch's dickicht

's Thannemer isch's fiensch (feinste) —; aber wer die Harmonie der Anlage, die Feinheit des Details, die Mannigfaltigkeit der Gliederung des Innern und den Reichtum der Ausstattung sich zu Gemüte führt, der wird denselben immerhin begreifen und gestehen müssen, daß kaum noch ein anderes Städtchen von der Größe Thanns ein so vornehmes Gotteshaus sein eigen nennt.

Ungemein ernüchternd wirkt nach einer solchen Fahrt zu wohl erhaltenen Denkmälern großen Stils ein Gang zu der Kirche, der diese Zeilen gewidmet sind: St. Maria zu Niedermünster. Dort trug sich ausdehnende Mauermassen und himmelanstrebende Türme, hier Schutt und Trümmer, dort Denkmäler, an denen der Kunstsinne der Gegenwart sorglich wiederhergestellt hat oder wiederherzustellen sucht, was die Vergangenheit beschädigt oder zerstört, hier eine Stätte, wo vor nicht gar langer Zeit noch der — Erwerbsinn das Trümmersfeld einer verschwundenen Herrlichkeit

als Steinbruch für die Kunden aus der Nachbarschaft ansah, bis der Kunstsinne und die Pietät dem Treiben ein Ende machten und retteten, was noch zu retten war.

Für die Schwaben ist die Stätte von besonderem Interesse, denn eine Tochter des Schwabenlandes aus dem erlauchten Geschlechte der Hohenstaufen hat dereinst gebaut, was jetzt in Trümmern liegt. Barbarossa hat das Kloster auf dem Berge besucht, Irene, die spätere Gemahlin seines Sohnes Philipp, war hier von Heinrich VI. als Gefangene interniert. Melindis, eine Verwandte Barbarossas, nahm im Jahre 1153 die Leitung des Klosters Hohenberg auf dem Obilienberg und die von Niedermünster zu dessen Füßen in ihre energische Hand und bewies, daß das organisatorische Talent und die Kraft zum Herrschen sich nicht auf den Mannesstamm ihres Hauses beschränkte. Sie gebot dem Verfall Einhalt, führte die Regel des hl. Augustinus ein und gab der ursprünglich nur zum Spital bestimmten, aber später zum eigentlichen Kloster erweiterten Niederlassung am Fuße des Berges ein imponantes Gotteshaus; und wenn sie auch seine Vollendung nicht mehr erlebte, so sorgten doch ihre beiden Nachfolgerinnen auf Hohenberg, Herrad vom benachbarten Schlosse Landsberg, die auch heute noch in Ehren genannte Verfasserin des hortus deliciarum, und in Niedermünster Edellindis, ebenfalls eine Landsbergerin, daß der Bau in ihrem Sinne zum Abschluß kam und eine würdige Ausstattung erhielt. Auch die nachher noch zu nennende St. Nikolauskapelle wurde wiederhergestellt. Um den beiden Klöstern eine geordnete Seelsorge zu sichern, errichtete Herrad das benachbarte Prämonstratenserpriorat St. Gorgon. Leider dauerte die Blüte nicht lange. Rechtsstreitigkeiten mit dem mächtig aufblühenden Bistum der Nachbargemeinden, Zwist zwischen den beiden Schwesterklöstern, innere Unordnung und äußere Stürme zehrten an ihrem Bestande. Aus dem Brande im Jahre 1540 erhob sich Niedermünster nur noch teilweise, aus dem vom Jahre 1572 überhaupt nicht mehr. Es blieb Trümmerhaufen und diente

abwechselnd als Steinbruch für Festungs-, Kirchen- und Wirtschaftsbauten. Und doch standen im Jahre 1838 noch der Chor, das Querschiff und die südliche, nach dem Kreuzgang zu gelegene Seite. Und heute noch ragen die beiden Türme, der eine bis ins erste, der andere bis ins zweite Geschloß trogig in die Lüfte, und das sie trennende Gewölbe über dem Paradies barst nicht unter dem Anprall der Stürme von oben und dem zerstörenden Einfluß der Feuchtigkeit von unten — aus dem Erdrich und dem Feuerherd des Waschkessels in der Zeit, da es als Waschküche diente. In jenem Jahre gehörten die Ruinen den Handelsleuten Salomon Wertheimer aus Ottrott und Hembacher aus Reinhardsmünster. Sie verkauften den Wagen voll Steine zu 5—6 Franken. Erst im Jahre 1841 hörte die planmäßige Ausnützung als Steinbruch auf, und seit dem Jahre 1897 ist das Bistum Straßburg der Eigentümer des Geländes und dürfte neuen Freveln für immer vorbeugen. Ihm zusammen mit der Elsaß-Lothringischen Landesregierung gelang es, die Ruinen wieder der Sonne, dem Kunstsim und der Wissenschaft zugänglich zu machen. Mit einem Kostenaufwand von 5000 Franken wurden sie unter der kundigen Oberleitung des vormaligen Konservators der geschichtlichen Denkmäler im Elsaß, F. Wolf, ausgegraben, zugänglich gemacht, gegen weiteren Zerfall gesichert, und von Wolf beistgen wir auch eine sorgfältig gearbeitete, reich illustrierte Monographie über Geschichte, Urkunden, Legenden und Bauten von Niedermünster (Straßburg, Benst 1904).¹⁾ Schon im Jahre 1844 war mit französischem Gelde (500 Franken) eine Ausgrabung begonnen worden, hatte aber nur den Erfolg, daß die Krypta einstürzte. Die Ruine wuchs bis auf die als Waschküche dienende Westfront zu, und so blieb es, bis das Bistum Straßburg sich der Trümmer annahm.

Die Lage der Kirche ist eine sehr anmutige. Nach Norden schweift das Auge hinüber zur Rheinebene, dem ihm vorgelagerten Hügel land und dem Schwarz-

wald; im Osten, Süden und Westen steigt die Berglehne amphitheatralisch an. Von oben grüßt St. Odilien, von vorne St. Jakob und Truttenhausen, von links St. Nikolaus, und zu Füßen murmelt ein Bächlein und gab ehemals der Spiegel der Klosterweiher das Bild seiner Bauten wieder. Denkt man sich alles das, was jetzt in Trümmern liegt oder völlig verschwunden ist, hinzu, so entsteht eine Idylle, die wenige ihresgleichen hat.

(Fortsetzung folgt.)

Erziehung und religiöse Kunst.

Von Pfarrverw. J. Fischer, Frommenhausen.

1. Das Ziel.

Man hört heute viel von einem Fiasco der „Kunst-erziehung“ reden. Mit welchem Recht? Die Antwort wird kurz und bündig lauten müssen: das Ziel ist aufgegeben, der Zweck ist erreicht. Das hochfliegende Ziel barg übrigens eine geschickte Kriegslust. Dadurch, daß eine ästhetische Erziehung der Kinder, also eine Revolutionierung der Käufer, in Aussicht gestellt wurde, war am leichtesten eine Erziehung der Produktion und des Angebots zu erreichen. Die Urheber der Bewegung können also die barbarische Wortbildung samt der Propaganda, die unter der Firma „Kunst-erziehung“ betrieben wurde, getrost ihrem Schicksal überlassen. Die Pflüger von ehemals, die den gewachsenen Boden mit unbarmherzigem Pflug herumrissen und nichts Grünes an der Oberfläche duldeten, sind die Schnitter von heute und halten reiche Ernte „vom goldenen Ueberfluß“. Den Markt haben sie erobert, das ist die Hauptsache. Das Schaufenster wirkt in ästhetischer Hinsicht erzieherischer als die Schule.

Auch auf dem Gebiete des religiösen Kunstverlags beginnen sich künstlerische Tendenzen durchzusetzen und stellen den Erzieher, zumal den Katecheten, vor eine neue Aufgabe. Welches Ziel hat er sich bei Bewertung des zugänglichen Materials zu stellen? Das nächste Ziel ist natürlich die religiöse Belehrung und Erbauung. Darf aber darüber hinaus noch ein weiteres, ästhetisches Ziel verfolgt werden? Und welches? Die Antwort legen die Zeitverhältnisse nahe.

¹⁾ Diesem Werk und der dort genannten Literatur sind die bau- und eine Reihe kunstgeschichtlicher Daten des Aufsatzes entnommen.

Die technischen, wirtschaftlichen und sozialen Umwälzungen der jüngsten Vergangenheit haben den weitesten Kreisen der Bevölkerung die Schätze der religiösen Kunst aufs neue zugänglich gemacht. Dadurch wurde die Heilung einer Wunde, welche die Säkularisation dem katholischen Volksleben schlug, wenigstens angebahnt. Durch die Säkularisation waren unzählige bodenständige Kunststätten plötzlich verwaist und vereinsamt. Die religiöse Kunst, ehedem in katholischen Ländern fast allgegenwärtig, hatte sich von der breiten Masse des Volkes weg in wenige Zentren geflüchtet und sich den Interessen einer ziemlich eng begrenzten Aristokratie anbequemt. Da kam die Ära der Großstädte mit ihrer Landflucht, mit ihrem Bevölkerungsaustausch von Stadt zu Stadt und ihrem Touristenwesen, eine Ära, die ungeahnte Menschenmassen mit alten und neuen Kunststätten in Berührung bringt. Und gleichzeitig trägt eine raffinierte Reproduktionstechnik die Werke der Malerei von den Zentralen in die entlegensten Winkel. Das Vorhandensein einer herrlichen religiösen Kunst bedeutet unter solchen Umständen einen unschätzbaren Glücksfall. Nur sollte nicht vergessen werden, daß mit jedem Glücksfall auch eine Pflicht gegeben ist:

„Sitzt einer durstend am Quellenrand
Und hält den Becher in seiner Hand,
Und will sich nicht bücken zum Schöpfen
und Trinken,
Den nimm ich einen verrückten Zinken.“
Fr. W. Weber.

Es muß also keineswegs ein fernliegendes, nebelhaftes und utopistisches Ziel sein, das ein Katechet verfolgt, wenn er Verständnis für die religiöse Kunst zu verbreiten bemüht ist. Er übt damit ein Stück Seelsorge aus. Er sorgt vor, daß seine Schüler an allen Orten, nach denen sie das Leben verschlagen wird, ein Stück religiöser Heimat vorfinden. Er flieht an einem unsichtbaren Bande, das die Katechumenen allem Wechsel des Wohnsitzes zum Trotz mit dem Gotteshaus und dem religiösen Leben verbinden wird. Ohne seine Vorarbeit wird das Gedeihen einer auf der Höhe stehenden Erbauungsliteratur ein Ding der Unmöglichkeit bleiben.

Unser Ziel wird sich also dahin bestimmen lassen: das Kind soll befähigt werden, die Sprache der volkstümlicheren religiösen Kunst überall zu verstehen und zu vernehmen, wo diese ihre Lehrkanzel aufgeschlagen hat. Wenn ihm später der „Eindbote“ eine Legende oder ein Gleichnis aus der Meisterhand Friedrichs vorlegt, soll es ihm eine freudige Ueberraschung bedeuten, die es ihrer ganzen Tragweite nach, wenn auch nicht zu werten, so doch anzukosten weiß. Es soll imstande sein, mit den Jahren an die prächtigen Bilder des „Kath. Sonntagsblatts“ kleine Betrachtungen anzuknüpfen. Der Besitz eines Werkes wie das „Leben Jesu“ oder das „Leben Maria“ soll bei Gründung eines eigenen Hausstandes das Ziel ernster Wünsche bilden. Durch irgend welchen Anlaß nach einer Großstadt verschlagen, sollten es die ehemaligen Katechumenen als dringendes Anliegen empfinden, die Kunstschätze in den Kirchen, zumal die großen nationalen Heiligtümer, zu besichtigen und andächtig zu betrachten.

Der Endzweck ist also auch hier wieder ein religiöser. Nicht als ob wir den Optimismus eines Schiller teilten! Solange die Menschen Menschen sind, werden sie nicht einen Augenblick die Hoffnung rechtfertigen, die der Dichter in den Worten ausspricht: „Verjage die Willkür, die Frivolität, die Rohigkeit aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie unvermerkt auch aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gefinnungen verbannen. Wo du sie findest, umgib sie mit edlen, mit großen, mit geistreichen Formen, schließe sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet“ (9. Brief. Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen). Die Kirche hat mit diesem Experiment längst ihre Erfahrungen gemacht. Gerade das Gegenteil erreicht man durch ästhetische Hypertrophie: *anima saturata calcabit favum*. Man wird vielmehr die Bedeutung der religiösen Kunst in der Beschäftigung mit ihr selbst suchen müssen. Wer sich zu dem Satz bekennt: *qui cantat, bis orat*, der wird folgerichtig auch das andächtige Betrachten eines religiösen Bildwerks als Gebet gelten lassen. Es war daher eine weise

Politik, wenn selbst heiligmäßige Männer wie Papst Nikolaus V. der Kunst gegenüber ein fürstliches Mäzenatentum übten. Denn entweder ist sie Dienerin und Freundin der Religion oder deren Feindin. Betet sie nicht, so lästert sie. Wollen wir zur Bekämpfung der Trivilität einen Beitrag liefern, so müssen wir die Bedingungen einer christlichen Kunst setzen. Aber wie?

2. Die Methode.

Die zweckmäßigste Methode der ästhetischen Erziehung sucht man neuestens mit Vorliebe durch psychologisches Experiment festzustellen. Dabei sollte man nie übersehen, daß die diskretesten und weitest tragenden Seelenereignisse sich dem Experiment wohl immer entziehen werden. Als Beispiel diene eine Stelle in Eichendorffs Roman „Ahnung und Gegenwart“, die man autobiographisch zu fassen pflegt. Der Dichter schildert die Eindrücke der deutschen Volksbücher auf sein kindliches Herz und bemerkt: „Es war, als hätten mir diese Bücher die goldenen Schlüssel zu den Wunderschätzen und der verborgenen Pracht der Natur gegeben. Mir war noch nie so fromm und fröhlich zumute gewesen. Selbst die ungeschickten Holzstiche dabei waren mir lieb, ja überaus wert. Ich erinnere mich noch jetzt mit Vergnügen, wie ich mich in das Bild, wo der Ritter Peter von seinen Eltern zieht, vertiefen konnte, wie ich mir den einen Berg im Hintergrunde mit Burgen, Wäldern, Städten und Morgenglanz ausschmückte, und in das Meer dahinter, aus wenigen groben Strichen bestehend, hineinsagelte. Ja, ich glaube wahrhaftig, wenn einmal bei Gedichten Bilder sein sollen, so sind solche die besten. Jene feineren, feineren Kupferstiche mit ihren modernen Gesichtern und ihrer bis zum kleinsten Stranche ausgeführten und festbegrenzten Umgebung verderben und beengen alle Einbildung, anstatt daß die Holzstiche mit ihren verworrenen Strichen und unkenntlichen Gesichtern der Phantasie, ohne die doch niemand lesen sollte, einen freien, unendlichen Spielraum eröffnen, ja sie gleichsam herausfordern“ (Erstes Buch. Fünftes Kapitel). Man denke sich nun den Fall, der Knabe wäre

einem auf das Experiment schwörenden Psychologen in die Hände gefallen und hätte in einem psychologischen Extemporale über seine Gefühle Rechenschaft ablegen müssen. Das Resultat wäre sicherlich interessant ausgefallen. Immerhin ist es lehrreich, die gesicherten Ergebnisse der experimentellen Forschung herauszustellen. Es handelt sich, um das gleich zu sagen, nicht um nagelneue Wahrheiten, sondern um Bestätigung älterer Erkenntnisse.

Die erste dieser Erkenntnisse ist die, daß, abgesehen von wenigen Ausnahmen, beim Kind ebenso wenig von einem sicheren Urteil in Kunstsachen als von wirklich künstlerischer Produktion die Rede sein kann. Uebrigens unterscheiden sich in diesem Punkte die Erwachsenen nicht in dem Grad, als man meinen möchte. Das sichere Urteil der Großen ist vielfach weiter nichts als durch die Presse hervorgerufene Massensuggestion. Für die Beschäftigung mit der religiösen Kunst ist unsere Erfahrung von geringem Belang, weil es uns dabei in erster Linie auf den Gehalt und erst in zweiter auf die Form ankommt. Das eine aber wird man daraus folgern müssen, daß es an den urteilsfähigen Kreisen liegt, das Angebot auf dem Gebiete der religiösen Kleinkunst zu regulieren und zu heben. Es muß so weit kommen, daß man die Erzeugnisse der berufenen Firmen guten Gewissens en bloc empfehlen kann. Dann werden die Schaufenster und der religiöse Wand schmuck in den Kinderstuben wirklich erzieherischen Einfluß gewinnen.

Viel wichtiger ist eine zweite Erkenntnis. Dieselbe betrifft die Wechselwirkung zwischen der seelischen Veranlagung des Kindes, seiner rezeptiven und seiner produktiven Tätigkeit. Diese drei Faktoren nämlich bedingen die Entwicklung der ästhetischen Fähigkeiten.

Dürfen wir beim Kind eine irgendwie bemerkenswerte religiöse Veranlagung voraussetzen? Ohne Zweifel. Hören wir noch einmal ein Bekenntnis Eichendorffs aus den Tagen seiner Jugend! „Mein Hofmeister,“ heißt es in „Ahnung und Gegenwart“, „sing an, mir alle Sonntage aus der Leidensgeschichte Jesu vorzulesen. Ich hörte sehr aufmerksam zu. Bald wurde mir das periodische, immer wieder

abgebrochene Vorlesen zu langweilig. Ich nahm das Buch und las es für mich ganz aus. Ich kann es nicht mit Worten beschreiben, was ich dabei empfand. Ich weinte aus Herzensgrunde, daß ich schluchzte. Mein ganzes Wesen war davon erfüllt und durchdrungen, und ich begriff nicht, wie mein Hofmeister und alle Leute im Hause, die doch das alles schon lange wußten, nicht ebenso gerührt waren und auf ihre alte Weise so ruhig fort-leben konnten“ (I, 5).

(Fortsetzung folgt.)

Zur Erklärung mittelalterlicher Kunstwerke. (Gmünder Kunst.)

N. Weser, Kaplan in Gmünd.

Es läßt sich nicht leugnen, daß manche mittelalterliche Skulpturen oder Delgemälde dem Kunsthistoriker, dem Dilettanten wie dem Mann vom Fach, manches Rätsel aufgeben, das nicht immer eine befriedigende Lösung findet. Aber ebensowenig kann man sich verbergen, daß die künftigen Kunsthistoriker, denen man doch besondere Sorgfalt in der Erklärung alter Kunstwerke und tieferes Eindringen in den Geist, aus dem sie geschaffen, und in die Zeit, in der sie geschaffen wurden, zutrauen sollte, sehr oft mit staunenswerter Oberflächlichkeit über die obengenannten wissenschaftlichen Forderungen hinweggehen. Es drängt mich, hier ein paar Beispiele anzuführen, die uns Württemberger sehr nahe betreffen. Die Bemerkungen, die ich hier zu amtlichen und privaten kunsthistorischen Veröffentlichungen mache, sollen zeigen, daß Urteile und Äußerungen, die zum Teil mit apodiktischer Sicherheit gegeben sind, bei näherer Betrachtung sich als aufgelegte Irrtümer und Unrichtigkeiten herausstellen, und daß derartige Beurteilungen auf andere mit einer gewissen suggestiven Kraft wirken und von ihnen ohne weiteres als etwas Unzweifelhaftes an- und aufgenommen werden.

So wäre es eine verdienstliche wie notwendige Arbeit, wenn in den einzelnen Oberämtern und Dekanaten je von einem Kenner der betreffenden Kunstdenkmale das große Werk der Kunst- und Altertumsdenkmale Württembergs

einer genaueren Durchsicht unterzogen würde und dabei die Unrichtigkeiten gesammelt und ihre Verbesserungen gegeben würden. Wie sehr das notwendig ist, hoffe ich durch einige Bemerkungen über die Behandlung der Gmünder Heiligkreuzkirche u. a. darzutun.

1. Im Inventar¹⁾ S. 380 wird zu den Skulpturen am äußeren Chorumgang der Heiligkreuzkirche geschrieben: „in den Nischen der Chorstrebpfeiler (sind) sitzende Figuren (angebracht), deren ikonographischer Zusammenhang lockerer ist. Von Süden herum ergibt sich folgende Reihe: Kaiser, Papst — diese zwei zu beiden Seiten des Portals, — Kardinal, Bischof, Franziskus und andere Mönche und dazwischen St. Christoph, Gottvater mit dem Bild des gekreuzigten Sohnes und der Taube des Heiligen Geistes . . . Die Figur der Kaiserin am Pfeiler links bei der Sakristei ist neu.“ Um gleich mit der letzteren zu beginnen, so ist das gar keine „Kaiserin“, sondern die hl. Elisabeth, Landgräfin von Thüringen, die auf ihrem Schoß eine Anzahl Brote trägt, von denen sie eines mit ihrer Rechten zum Ansteilen ergriffen hat. Die Skulptur ist neu und wurde um 700 Mark angefertigt vor etwa zwanzig Jahren. Was früher in der Nische war, ist nicht mehr bekannt. Der ikonographische Zusammenhang der anderen Figuren ist allerdings bei obiger Erklärung sehr locker. Aber die Erklärung ist auch gründlich daneben geraten. Was als Papst, Kardinal, Bischof, Mönch bezeichnet ist, sind nämlich nichts anderes als die vier lateinischen Kirchenväter: Gregorius mit der Papstkrone, Ambrosius mit der einem Kardinalshut ähnlichen Mitra, Augustinus und Hieronymus mit dem Kreuzstab in der Linken und als Mönch gekleidet, wegen seines Aufenthalts als Einsiedler bei der Grotte von Bethlehem. Als Kirchenlehrer sind sämtliche vier Figuren obendrein noch besonders gekennzeichnet durch ein Schriftband, das auf ihren

¹⁾ Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Bearbeitet im Auftrag des K. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens. Inventar 29. und 30. Lieferung. Stuttgart, Paul Neff, 1904.

Anien liegt. Nun hat natürlich auch der „Kaiser“ keinen Sinn mehr. Die Figur stellt Christus mit der Erdkugel in der Hand dar, in diesem Zusammenhang wohl den obersten Lehrer der Welt und der Kirche bedeutend.

An Hieronymus schließt sich an die Statue des hl. Christophorus, der gern am Aeußeren oder Eingang der Kirchen oder auf neben der Kirche stehenden Säulen abgebildet wurde und von dem das Volk des frommen Glaubens war, den der Vers ausdrückt: „Wer den ansieht, dem selben Tags kein Leid geschieht.“ Dem Heiligen war zudem eine schon vor 1377 „von pfaff Argenhas und dem Gläßer selig gestiftete“ Kaplanei der Heiligkreuzkirche geweiht (Zinsbrief des Rurrat von Rinderbach, Bürger zu Aulun, vom Freitag vor Georgi 1382 bei der Kirchenpflege Gmünd).

„Franziskus und andere Mönche“ folgen jetzt. Franziskus ist erkennbar an den Wundmalen in seinen Händen. Die zwei folgenden sind Dominikus und Bernhardus. Die in Gmünd längst bestehenden Franziskaner- und Dominikanerklöster mögen ihre Wahl nahegelegt haben. St. Bernhardus paßt sehr gut an den Chor einer Heiligkreuzkirche. Dasselbe ist der Fall mit der Darstellung des Gnadenstuhles. Die Darstellung der heiligen Dreikönige in Einzelbildern in den Nischen dürfte nicht unbeeinflusst sein von der alten Gmünder Tradition, wonach die Reliquien der heiligen Könige auf dem Wege von Mailand nach Köln eine Nacht in den Mauern Gmünds geruht haben.

Damit ist eine leichte und wohl begründete Erklärung dieses Gmünder Skulpturenwerks gegeben.

Auf derselben Seite des Inventars wird des feinen Bildwerks am großen Südportal gedacht, wo in Reliefs die Schöpfungsgeschichte dargestellt ist. Auch hiebei unterläuft eine eigentümliche Erklärung, deren problematischer Charakter allerdings durch Fragezeichen zugestanden ist. Eines dieser Bilder soll bedeuten: „Der tote Kain (?) wird von Eva betrauert; daneben eine unverständliche Szene. (Ein Engel bringt aus dem Paradies der Eva einen undeutlichen

Gegenstand: das Kind Seth?)“ Bekanntlich haben die mittelalterlichen Skulptoren auch gerne bei ihren Darstellungen ihre Zuflucht zur Legende genommen. Diese nun erzählt, daß Adam einst zum Tod erkrankt sei. Die trauernde Eva habe in ihrer Herzensnot ihren Sohn Seth zum Paradiese gesandt um einen Trank aus der Quelle des Paradieses, der dem Adam wieder die Gesundheit verleihen solle. Unser Bild stellt dar, wie ein Engel unter der Paradiesespforte ein becherartiges Gefäß mit dem Heilstrank dem Seth übergibt, der es seinem krank darniederliegenden Vater bringt, um den sich Eva sorglich müht. Auf dem dieser Skulptur vorhergehenden Bild, wo Adam die Erde behackend und Eva am Spinnrocken sitzend dargestellt sind, soll die Arbeit als Folge der Sünde gezeigt werden, auf dem eben erklärten Bild ist als weitere Folge der Sünde Krankheit und Leiden gezeichnet.

Seite 384 des genannten Inventars ist die Bemerkung zu lesen: „Zwei schöne Beichtstühle in Kokosformen, die im Chor stehen, mögen auf Albrec zurückgeführt werden.“ Es gehört wirklich eine starke Portion von Phantasie dazu, im Chor der Heiligkreuzkirche rechts und links von den Altarstufen in den beiden Rückwandaufbauten sich Beichtstühle zu denken. Schon ein oberflächlicher Blick genügt, die Ungereimtheit dieser Behauptung einzusehen; ein ganz kleiner Einblick in den liturgischen Gottesdienst der Kirche lehrt, was die beiden Kokoskühnereien bedeuten. Dieselben sind, da sie einander gegenüberstehend sich an eine Säule anlehnen, ganz gleich gearbeitete Rückwände, auf der Epistel- und für die Sedilien bei Mißa und Vesper, auf der Evangelien- und für den Kredenzstisch. Nischen ließen sich bei diesem Chor nicht anbringen, deshalb griff man zu diesem Ausweg. Auch die schon geäußerte Ansicht, als könnten diese Rückwände aus ehemaligen Beichtstühlen entstanden sein, läßt sich bei näherer Betrachtung des Aufbaus absolut nicht festhalten.

Bei der Angabe Seite 386, die große gotische Monstranz sei mit MO bezeichnet, wäre der Deutlichkeit halber

hervorzuheben, daß die beiden roh eingeritzten Buchstaben, die unter der Statuette des Moses stehen, nichts anderes sind als die Anfangsbuchstaben des Wortes Moses, also keine Künstlerbezeichnung bedeuten, wie man leicht meinen könnte, wenn man den Text des Inventars liest. Ich habe hierauf wie auch auf das Nächstfolgende in meinem Schriftchen: *Der Gmünder Kirchenschatz, Remszeitungsverlag 1909*, aufmerksam gemacht.

Seite 402 des Inventars wird behauptet: „Eine Ampel von Kupfer, versilbert, mit drei Bestien als Henteln, mag so alt sein als das Kirchengebäude“, nämlich die romanische St. Johannis-Kirche. In Wahrheit ist die Ampel aus Alpaka (Neusilber), eine rohe handwerksmäßige Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

Von den sich noch da und dort findenden Unrichtigkeiten geschichtlicher Art möchte ich in diesem Zusammenhang absehen.

2. Ich habe eingangs bemerkt, daß diese schiefen Auffassungen und Erklärungen mit suggestiver Kraft wirken und unbesehen nachgeschrieben werden. Dies ist wirklich geschehen in einem sonst sehr verdienstlichen und gelehrten Werke des Straßburger Privatdozenten für Kunstgeschichte Paul Hartmann¹⁾ über schwäbische Monumentalplastik. Der Verfasser bespricht die Plastik von sechs Kirchen: des Kapellenkirchturms in Rottweil, des Domchors in Augsburg, der Heiligkreuzkirche in Gmünd, der Frauenkirche Eßlingen, des Ulmer Münsters und der Frauenkirche in Ravensburg. Bei Schilderung der Skulpturen in Gmünd nimmt Hartmann die Deutung der Chorumgangsfiguren (Kaiser, Papst, Kardinal etc.), wie sie das Inventar gibt, ruhig auf. Nur die Deutung der hl. Elisabeth als „Kaiserin“ ist ihm zu kühn, oder er läßt bei seiner Betrachtung die Figur weg, da sie ja neu ist. Dagegen wird von ihm eine neue

Deutung an einer anderen Figur versucht, die ganz und gar abzulehnen ist.

Diese verunglückte Deutung trifft eine Steinfigur, welche links vom Eingang zum Südportal am Sakristeipfeiler angebracht ist. Es ist eine gekrönte Frauenstatue mit einem von ihren Händen zu beiden Seiten etwas auseinander gehaltenen Mantel, in welchem sich auf jeder Seite drei übereinanderstehende Figürchen bergen. Dieses Bild möchte P. Hartmann als die Darstellung der hl. Rotburga ansprechen (S. 50). Es ist aber sicher, daß das nichts anderes als ein Schutzmantelbild ist. Maria mit dem Schutzmantel findet sich in der Heiligkreuzkirche noch zweimal verherrlicht. Am Innern des Tympanon des Westportals füllt ein Fresko das ganze Bogensfeld und nimmt noch die nächste Umgebung des Bogens in Anspruch. Das Bild, das jetzt durch davor gestellte Kästen verdeckt ist, die sich auf der dem Westportaltympanon vorgelagerten unteren Orgelempore befinden, ist nach einer Farbenskizze des hiesigen Zeichenlehrers Karl Fischer im Inventar der Kunst- und Altertumsdenkmale Seite 361 abgebildet, was uns einer Beschreibung desselben überhebt. Ein zweites Schutzmantelbild ist eine spätgotische Holzfigur, in den oberen Teil eines Seitenaltars (Geburt-Christi-Altar) auf der Nordseite des Chorumgangs eingestügt. Der Mantel kann sich hier weiter ausbreiten und nimmt zehn (auf jeder Seite fünf) übereinandergestellte Figürchen, Schutzbefohlene der Madonna, auf. Mit diesen beiden Darstellungen ist gezeigt, daß das Schutzmantelbild den Gmündern etwas Bekanntes und Liebgewordenes ist. Sie stellten dieses Bild zum drittenmal — wahrscheinlich war es übrigens der Zeit nach das zuerst erstellte — an dem Eingang zu dem schönsten Portal ihrer Kirche auf, weil Maria (näherhin Maria Himmelfahrt) Patronin der Kirche (neben dem heiligen Kreuz) ist. Steht an der linken Seite das Schutzmantelbild, so an der rechten beim Eingang desselben Portals ein kreuztragender Heiland — beide Figuren zusammen das Doppelpatrozinium des ganzen Heiligtums verkündigend. Daraus erhellt, wie sehr das Schutz-

¹⁾ Paul Hartmann, *Die gotische Monumentalplastik in Schwaben. Ihre Entwicklung bis zum Eindringen des neuen Stils zu Beginn des 15. Jahrhunderts*. Mit 28 Tafeln. München 1910. F. Bruckmann N.-G. XI und 161 Seiten. Geb. Mf. 36.

mantelbild gerade an dieser Stelle für die Kirche, die häufig „Unser lieben Frauen Münster“ genannt wird, angemessen ist. Andererseits ist die Verehrung der hl. Notburga in Gmünd bis in die neueste Zeit unbekannt. Das könnte nicht der Fall sein, wenn man das Bild je einmal für eine hl. Notburga gehalten hätte. Auch der Name Notburga kommt in Gmünd nicht vor. Aus diesen Gründen ist diese Deutung Hartmanns abzuweisen, auf der er übrigens selbst nicht gerade bestehen will, wenn er in den Anmerkungen Seite 143 sagt: „es kann aber ebenfogut die Schutzmantelmadonna sein.“ Meine Ansicht ist: es kann nur die Schutzmantelmadonna sein.

In der Aufzählung der sitzenden Figuren an den Chorstrebebögen ist ebenfalls ein kleiner Irrtum unterlaufen. Hartmann zählt (S. 144) nach St. Franziskus nur einen Mönch, während es deren zwei sind. Die Reihe heißt nun: St. Elisabeth von Thüringen (neu), Christus, Gregorius, Ambrosius, Augustinus, Hieronymus, Christophorus, Franziskus, Dominikus, Bernhardus, Gnadenstuhl (Dreifaltigkeit), die heiligen Dreikönige in drei Mischen, als Jüngling, Mann und Greis, Maria mit dem Kinde, Joseph. In der Anmerkung Seite 144 setzt Hartmann die Namen Gregor, Ambrosius, Augustin wenigstens mit Fragezeichen in Klammern neben die Benennung der drei Figuren mit Papst, Kardinal, Bischof.

Auch mit der Beantwortung der von Hartmann Seite 42 gestellten Frage: „Wie kommen diese hieher?“ nämlich die Propheten, welche in der äußeren Zone der Archivolten des Südportals mit seiner Gerichtsdarstellung stehen, — bin ich nicht ganz einverstanden. Und ich möchte eine näherliegende und einfachere Erklärung geben, als sie Hartmann versucht. Meine Erklärung hat auch das für sich, daß man es nicht mehr „auffällig“ findet, „daß an einer Kirche, die dem heiligen Kreuz geweiht ist, das Weltgericht das Motiv ist, in dem der Dekorationsentwurf gipfelt und das er mit einem solchen Aufwand von Mitteln inszeniert“. Doch ich muß

auch das Folgende hier noch beisetzen (Seite 42): „Daß auf ein prunkvolles Marienportal verzichtet wurde, ist begreiflich; nicht so sehr aber, daß hier gerade das Passionsportal so viel bescheidener gehalten ist, statt zum Haupt- und Glanzstück des Ganzen erhoben zu sein. Ganz abweisen wird sich der Gedanke nicht lassen, daß hier das Weltgericht deshalb vorgezogen worden ist, um die glänzendste Leistung der älteren, bis dahin in Schwaben herrschenden Schule, das Rottweiler Hauptportal zu übertrumpfen, und so die Ueberlegenheit eines neuen Stiles in der Behandlung desselben Gegenstandes vor aller Augen darzutun.“ So weit Hartmann. Mit der in den letzten Worten ausgesprochenen Ansicht, daß es den Meistern um die Uebertrumpfung der älteren Schule zu tun war, werden nicht viele Kenner des Mittelalters einverstanden sein. Wenn man Besseres konnte, so zeigte man sein besseres Können auch im Mittelalter. Aber daß dieser äußere Grund dafür maßgebend war, hier ein Weltgericht anzubringen, das mögen nicht viele glauben. Die mittelalterlichen Künstler wußten einen sehr guten inneren Grund, warum sie an einer Heiligtumskirche das Weltgerichtsmotiv verwendeten. Dieser Grund steht in jedem katholischen Katechismus: Das Weltgericht ist der Triumph des Kreuzes Christi. Jene Künstler glaubten und wußten, daß die Propheten das Leiden und den Kreuzestod Christi vorher sagten, wie auch das Gericht („Sie haben meine Hände und meine Füße durchbohrt“ Ps. 21, 17). Jene Künstler kannten das Wort des Herrn: „und dann wird das Zeichen des Menschensohnes (das Kreuz) am Himmel erscheinen“ (Matth. 24, 30). Darum haben sie die Darstellung des Weltgerichts, und nicht die des Leidens Christi, „zum Haupt- und Glanzstück des Ganzen erhoben“. Unseres Erachtens ganz mit Recht. Daher gehört zur Weltgerichtsdarstellung notwendig auch das Kreuz. Es findet sich deshalb auch auf allen mittelalterlichen Darstellungen des Gerichts. Ich erinnere beispielsweise an Fiesole, auf dessen Gerichtsdarstellungen das Kreuz sogar eine augenfällige domi-

nierende Stellung einnimmt; es wird unmittelbar unter dem Bild des Richters von einem Engel den Auferstehenden entgegengehalten. Auch auf Michelangelos Gerichtsbild tragen die Engel das Kreuz. Ebensovienig fehlt das Kreuz auf der Gmünder Weltgerichtsdarstellung. In der inneren Zone der Archivolten sind die Engel mit den Leidenswerkzeugen, oder wie Hartmann sagt, mit den Trophäen Christi angebracht. Einer von diesen, auf der rechten Seite, vom Richter aus gerechnet, trägt das Kreuz, das sich ungefähr in gleicher Höhe mit dem Richter befindet und — das ist Hartmann bei der sonst sehr eingehenden und treffenden Schilderung des Zugs der Seligen, der Auferstehung der Toten und des Zuges der Verdammten entgangen — die Blicke einiger Personen aus dieser dreifachen Gruppe sind gerade rechts aufwärts nach diesem Kreuze hin gerichtet, während der Blick des kreuzhaltenden Engels genau auf den Richter hin gewendet ist. Durch diese zweifache Wendung der Blicke hat der Künstler in ganz ausgezeichnete Weise die innigste Verbindung seiner „Trophäe“ mit dem ganzen Gerichtsbild zum Ausdruck gebracht. Das läßt sich auch ganz gut erkennen aus den ausgezeichneten photographischen Tafeln, die dem Werke beigegeben sind. Hier kommen in Betracht Tafel 13 und 14.

Wollen wir nun noch die Beziehungen der beiden Portale zu einander und die Beziehungen des Skulpturenwerks am Südportal betrachten, so ergibt sich folgendes Resultat: Das Nordportal schildert Christi Leiden und seiner Apostel und Jünger Leiden. Nicht ohne Absicht der Künstler beginnt die Darstellung im untersten von den drei Feldern, in welche das Tympanon geteilt ist, und wird fortgeführt bis zum descensus ad inferos im obersten in die Spitze einmündenden Feld. Hier leuchtet in die Darstellung schon der beginnende Triumph des Gekreuzigten herein. Diesen Gedanken des Triumphes nimmt das Südportal auf. Läuft die Darstellung des Nordportals von unten nach oben, so diejenige des Südportals von oben nach unten. Im obersten Tym-

panonsfelde thront der Richter mit Maria und Johannes Baptist und zwei in die Posaune blasenden Engeln, im mittleren Feld sitzt in lebhafter Bewegung die mitrichtende Schar der Apostel, im untersten Feld wird die Totenauferstehung und die Scheidung der Gerichteten abgeseildert.

Nun ist aber auch das ganze Skulpturenwerk des Südportals in Beziehung zu bringen und etwas anders zu erklären, als es von Hartmann geschieht. Die Archivolten der Vorhalle bringen die Geschichte der Schöpfung bis Noe. In ihr ist die grandiose Vorgeschichte des Erlösungs- und Gerichtsdramas gegeben: Paradiesesbaum und Kreuzesbaum, Erlösungsverkündigung und Erlösungsvollendung — das sind die verbindenden Gedanken. Damit ist die Schöpfung in die Kreuzesgeschichte einbezogen.

Die Prophetenreihe mit ihren Spruchbändern an der äußeren Archivolte des Portals redet von der Vorbereitung der Erlösung im Alten Bunde, die Engel der inneren Archivolte mit den Leidenswerkzeugen preisen den Vollzug der Erlösung im Kreuzesleiden ihres Herrschers, des Gottessohnes im Neuen Bunde. Das Thema dieser Archivolten ist also mit einem Worte: die Erlösung.

Das Portaltympanon selbst schildert die Vollendung des ganzen Gotteswerks an der Menschheit im Gerichte.

In der Darstellung der Schöpfung, Erlösung und Vollendung den Triumph des Gekreuzigten zu zeigen — diese Aufgabe haben sich jene Künstler gesetzt und haben sie glänzend gelöst. Ich bin des Glaubens, daß diese einfache und ungezwungene Erklärung nichts in das Werk hineingeheimnist hat, was nicht der glaubensstarke Sinn des Mittelalters und seiner Künstler mit ganzer Innigkeit gedacht und umfaßt hat.

3. Im Zusammenhang mit dem bisherigen möchte ich noch auf eine neueste Publikation hinweisen, die auch einer Korrektur bedarf in Hinsicht auf Deutung und Erklärung von Kunstwerken. Es ist das von Julius Baum herausgegebene

Werk „Ulmer Kunst“¹⁾). Dasselbe ist eine sehr instruktive Einführung in die Kunst des alten Ulm und reich illustriert. Außer den 96 Illustrationsseiten bietet auch der Text noch acht gute Bilder. In diesem Werk wird Seite 60—63 der im katholischen Volk als Patron gegen Fallsucht bekannte hl. Valentin beständig Valentinian genannt. — Auf Tafel 71 wird ein Heiliger namens Evtinius aufgeführt, obwohl in der alten Unterschrift des Bildes selbst der Name mit einem Querstrich über dem e bezeichnet ist, also ist Euentius zu lesen, was auch ein Blick ins Römische Brevier lehrt, nach welchem sein Fest am 3. Mai gefeiert wird, zugleich mit Alexander und Theodulus am Tage von Kreuzerfindung. — Das Interessanteste bietet Tafel 51, wo ein Gemälde Zeitbloms wiedergegeben ist mit der Bezeichnung „heiliges Meßopfer“, das ehemals auf dem Hochaltar der Wengenkirche gestanden hat. Dieses Gemälde stellt dar einen vor dem Altar stehenden, dem Volke zugewandten, mit Stola und Rauchmantel bekleideten Priester, der eine Monstranz in Händen hält. Vor ihm knien zwei Ministranten mit Kerzen in der Linken, mit der Rechten ein Glockenzeichen gebend. Das ist nun eben nicht eine Darstellung des heiligen Meßopfers, sondern eine Segenspendung mit dem Allerheiligsten, und die erstere Bezeichnung ist total falsch. Ob die Bezeichnung auf Rechnung des Katalogs der Karlrüher Kunsthalle, wo sich jetzt das Bild befindet, oder auf Rechnung des Herausgebers des vorliegenden Werkes kommt, entzieht sich meiner Beurteilung. Ein bißchen Kenntnis der katholischen Liturgie hätte vor diesem Fehler bewahrt.

Sollte es in diesen im vorstehenden behandelten Fällen nicht möglich sein, sich bei Katholiken — die ja nicht alle in Afrika wohnen — ein wenig Rat zu erhalten oder Erkundigungen einzuziehen? Mit katholischem Leben nicht vertraute

¹⁾ Ulmer Kunst. Im Auftrag des Ulmer Lehrervereins herausgegeben von Julius Baum. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt 1911, XXXII S. Text u 96 S. Illustrationen, gebd. 2 Mk. 50 Pfg.

Autoren riskieren eben auf solchem für sie ungewohnten Boden nur gar zu leicht und gar gewöhnlich einen Fehltritt.

Altdeutsche Bilder aus Eichstätt und Wettenhausen nach Kloster Elchingen.

Im März 1787 wurde (nach P. B. Vaaders „Merkwürdigkeiten von Elchingen“) von den Klosterfrauen bei St. Walburga in Eichstätt in Bayern eine Reihe sogenannter „altdeutscher Bilder“, von welchen einige gar von Holbein gewesen sein sollen, verkauft, bezw. hiez u von Kapitular Johannes Anwander aus Wettenhausen, O. Augst., beim Oberamtman in Wengenloster zu Ulm hinterlegt. Prälat Robert L. Kolb vom Benediktinerloster Elchingen griff gleich zu, da daselbst etwas Mangel an guten alten Bildern war, und kaufte um 22 Karolin bar zusammen 43 Stück, von welchen einige sehr fein, einige ordentlich und einige gering waren. Mehrere trugen die beglaubigte Jahreszahl 1489; sie wurden alle sofort nach Elchingen verbracht, wo sie aber keinen langen Verbleib mehr hatten. Wohin dieselben bei der Klosteraufhebung 1802/03 gekommen sein mögen? Im Juli 1788 kaufte der Prälat von Elchingen nochmals 7 alte Bilder vom Kloster Wettenhausen, in welches einst vor Zeiten Mart. Schaffner gemalt hatte, um 7 Louisdors und ließ sie im Refektorium aufhängen. Die bis dahin im Refektorium befindlichen Bilder kamen ins Rekreatiionszimmer und dann aus letzterem ins Dormitorium. Wohin alle diese „altdeutschen Bilder“ im Kloster Elchingen bei der Klosteraufhebung i. J. 1803 gekommen sind, hat sich nicht ergeben lassen. Beck.

Ein verschollenes Werk von Bellini.

Bei der Verlegung des Generalvikariats von Ellwangen nach Rottenburg a. N. im Jahre 1817, bezw. bei der Errichtung des Bistums Rottenburg 1827/28 hatte der nachmalige Domdekan Jaumann die nächsten Maßnahmen und Einrichtungen anzubahnen und einzuleiten. Insbesondere erhielt er von der Regierung die Befugnis, aus den Gemäldeschatzen der ehemaligen Klöster, bezw. der Ludwigsburger Galerie passende Stücke für die Domkirche, das Priesterseminar und die bischöfliche Kapelle auszuwählen. Sein mehr sachkundiger Freund, Bildhauer Anton Dannecker, unterstützte ihn hiebei und machte ihn u. a. auf ein großartiges Altarblatt von Bellini aus der ehemaligen Deutschordenskirche zu Mergentheim, welches in einem Gewölbe des alten Schlosses von Stuttgart, wenig beachtet, aufbewahrt lag, aufmerksam. Dasselbe: die Geburt Maria, war ein wahrhaftig großartiges kolossales Gemälde (18 1/2' hoch und 11' breit auf Leinwand) von Giovanni Bellini (1426—1516), vom Deutschorden für die Ordenskirche zu Mergentheim — wie man sagt, um 30 000 fl. — erworben. „Das Bild ist weniger ideal, aber in Farbentönen, in schönen Engeltsgestalten, in einigen Personen, wie Gott Vater auf Wolken schwebend, von einem Engelkreise umgeben, Joachim und einigen Dienerinnen,

glänzend und in einigen Geschirren reich und technisch unübertrefflich. Eine Doublette findet sich in Benedig (wo?); auch ist es von mehreren Meistern mit einigen Abänderungen in Kupfer gestochen“ (Saumann, Geschichte einer Gemäldesammlung, München, 1855, S. 26). Saumann entnahm dann dieses bedeutende Werk für die Domkirche in Rottenburg a. N., aus welcher es aber längst verschwunden ist, ohne daß sein dermaliger Verbleib bekannt wäre; es befindet sich weder in dem sogenannten „Diözesanmuseum“ der Bischofsstadt noch in der Staatsgalerie von Stuttgart. Es wäre aber ein Aufschluß darüber sehr zu wünschen, was aus dem Bilde geworden und wohin es gekommen ist.

Bed.

Literatur.

Das alte und neue Münster in Zwiefalten. Ein geschichtlicher und kunstgeschichtlicher Führer durch Zwiefalten, seine Kirchen und Kapellen, bearbeitet von Bernardus Schurr, Pfarrer in Zwiefalten. Rottenburg (Bader) 1910.

Unter Benützung einer sehr ausgedehnten geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Literatur bietet der Verfasser dieses Schriftchens eine Beschreibung und Erklärung einer unserer interessantesten Barockkirchen. Das Verständnis namentlich der Innenausstattung bietet für den Beschauer große Schwierigkeiten, denn was uns da entgegentritt, ist eine uns oft seltsam anmutende und in vielen Dingen uns nicht mehr geläufige Mischung von geschichtlichen, legendären, allegorischen, symbolistischen Gedankenbeziehungen, die selbst dem Kenner Schwierigkeiten bereiten. Darum muß es als eine verdienstliche Arbeit bezeichnet werden, die der Verfasser auf sich nahm, umso mehr, als bisher ein Führer durch das vielbesuchte Kloster Zwiefalten fehlte.

Das Büchlein bietet zuerst eine kurze Geschichte des Orts und der beiden Pfarrkirchen sowie der Nebenorte mit ihren Kapellen. Als Hauptgewährsmann dient hier hauptsächlich Sulzer. Es müßte jedenfalls dieser Teil noch sehr viel mehr historisch-kritisch bearbeitet werden; er wird zweifellos durch die in Aussicht stehende Publikation von Dr. Zeller noch weiter und präziser erhellt werden, wovon vielleicht eine zweite Auflage wird Nutzen ziehen können. Um nur eines anzuführen, so dürfte es kaum den geschichtlichen Tatsachen entsprechen, die Nekusen mit den Benediktinerinnen in Verbindung zu bringen (S. 31). Die S. 31 f. erwähnten Briefe der hl. Hildegard sind doch wohl unter ihren Schriften bei Migne gedruckt.

Ein zweiter Teil behandelt das alte Münster (S. 41 ff.). Hier drängt die Eigentümlichkeit des Grundrisses eine andere als die vom Verfasser (nach Paulus) vertretene Auffassung auf: Die beiden Teile, in welche der Bau zerfällt, gehören ohne allen Zweifel verschiedenen Bauperioden an, und zwar bildeten die beiden Türme ursprünglich die Fassade und die Eingangsseite der älteren östlichen Hirsauer Pfeilerbasilika.

Diese schloß jedenfalls westlich mit einem Chorraum, das sich an das Transsept angeschlossen. Die breitere Säulenbasilika wurde später in gotischer Zeit (15. Jahrhundert) dazugebaut, womit eine Verlegung des Chors nach Osten (bisher Eingang) zwischen die Türme verbunden wurde. Sie ist zweifellos die in gotischer Zeit (15. Jahrhundert) durch Abt Gregor II. Piscator gebaute Erweiterung der ursprünglichen (Hirsauer) Kirche. Ich bin also der, wie ich glaube, wohlbegründeten Meinung, daß der Verfasser den erhaltenen Bauplan falsch verstanden und erklärt hat.

Der dritte Teil handelt vom Neuen Münster, das 1738—1753 unter den Äbten Augustinus und Benediktus errichtet wurde, und behandelt die Einzelheiten in sehr eingehender Weise. Es wäre hier wünschenswert gewesen, daß bei den einzelnen Bildern auch angegeben worden wäre, warum die Wahl des Sujets beliebt wurde; so z. B. sollen die drei Deckengemälde der Vorhalle in ihrer anscheinend so zusammenhanglosen Auswahl den Gedanken der Heiligkeit des Gotteshauses illustrieren und die Pflicht der Heilighaltung einschärfen.

Sehr dankenswert sind die in Anmerkungen beigefügten kurzen biographischen Notizen über die einzelnen Künstler, die sonst nicht so bekannt sind. — Sehr ausführlich geht der Verfasser auf den Inhalt der einzelnen Bilder ein, den er in dankenswerter Weise klarstellt.

In einem Schlußkapitel behandelt er die Säkularisation des Klosters und was damit zusammenhängt, und fügt in einem Anhang noch eine Chronik des Klosters bei, die von dem Laienbruder Ottmar Baumann verfaßt ist.

So stellt sich das Büchlein dar als ein recht erwünschter und brauchbarer Führer durch die noch immer imponierenden Reste einer gewalttätig zerstörten glänzenden Kunst.

Tübingen.

L. Baur.

Mehr Freude, von Dr. P. Wilhelm v. Keppeler, Bischof von Rottenburg. Neue, vermehrte Aufl. 54.—65. Tausend. Freiburg (Herder) 1911.

Ein Buch, das wie das vorliegende in so kurzer Zeit einen ganz staunenswerten Erfolg hatte, das bereits in eine Reihe fremder Sprachen übersetzt wurde, bedarf keines weiteren Wortes der Empfehlung. Es gereicht uns aber zur Genugtuung, konstatieren zu können, daß wir bereits zu einer Zeit, wo das Buch in der bescheidenen Form eines Essays dem Werke des hochwürdigsten Herrn Verfassers „Aus Kunst und Leben“ angegliedert war, auf den hohen Wert dieser Gedanken hinwiesen (vgl. „Archiv“ 1908, Nr. 1). Die Ausführungen über Kunst und Freude, Freude und Kunst entsprechen ganz dem, was unser „Archiv“ als hohes ästhetisch-religiöses Kulturgut zu verteidigen und zu pflegen hat. Darum dürfen wir nochmals unsere Leser auf das Buch hinweisen, das der hochwürdigste Herr Verfasser, um drei neue Kapitel bereichert (Fata libelli, Arbeitsfreude, Seelenfreude), neu hinausgeben kann.

Tübingen.

Prof. Dr. L. Baur.

APR 29 1986



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 2.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne
Versendekost. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-Handlung
Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1912.

Neue kirchliche Metallarbeiten.

Besprochen von Prof. Dr. L. Baur, Tübingen.

Der Vollständigkeit wegen möchten wir heute im Anschluß an die früher besprochenen metallurgischen Arbeiten noch auf einige neue Werke hinweisen, die zwei einheimischen Werkstätten entstammen: Julius Vanholzer in Rottweil und L. Werkmann in Ellwangen.

Es wird insbesondere auf dem Gebiete der kirchlichen Metallkunst für die meisten unserer Goldschmiede der Rat nicht verfehlt sein, im allgemeinen lieber sich von bedeutenden Künstlern Zeichnungen zu besorgen, anstatt sich in ungenügenden Versuchen zu selbständigen Entwürfen zu ergeben, die dann schließlich doch nicht befriedigen.

— Von diesem Standpunkte aus ist es durchaus zu begrüßen,

daß Herr Vanholzer (Rottweil) einige sehr ansprechende Entwürfe Venroner Kunst, die er von P. Paulus Krebs entwerfen ließ, zur Ausführung gebracht hat.

Zunächst eine Anzahl von Kelchen,

welche wegen ihrer ebenmäßigen, harmonisch wirkenden Verhältnisse, aber auch wegen der dezenten Verwendung des Decors gefällig wirken und als schön bezeichnet werden dürfen.

1. Der Kelch Nr. 1 nach dem Entwurf von P. Paulus Krebs (Venron) ist dadurch charakteristisch, daß hier der Fuß sich direkt zum Schaft auflöst und erst in halber Höhe durch den mit Edelsteinen besetzten Ring in den eigentlichen kurzen Schaft und Knauf übergeht.

Eine zweite auch bei den übrigen Entwürfen verwendete Eigentümlichkeit ist die Belebung durch Emailverzierungen, welche überaus einfache, aber sehr wirksame Motive zeigen, die bewirken, daß Knauf und Schaft wie eine Knospe aus dem Pflanzenstil herauszuwachsen scheinen.

Das bei diesem Kelch verwendete Email ist hellblau. Die Farbe der Steine kontrastiert zu diesem Email und der Grundfarbe des Goldes überaus wirksam: die Steine am Fuß, Schaft und an der Cuppa sind rote Karneole.



1. Kelch von J. Vanholzer Rottweil.
Entwurf von P. Paulus Krebs, O. S. B.



2. Kelch von J. Vanholzer, Rottweil.
Entwurf von P. Paulus Krebs, O. S. B.

Das Kreuz am Fuß ist mit Goldtopasen besetzt, während die Zwickel mit (grünen) Chrysobras ausgefüllt sind.

2. Zwei andere Kelche (Nr. 2) zeigen ähnliche Motive, weichen aber vom vorigen durch andere Lösungen des Uebergangs vom Fuß zum Schaft ab. Die Idee des Stengels, der in eine Knospe endigt, tritt hier besonders deutlich in die Erscheinung. Sehr hübsch und von belebender Wirkung ist bei Nr. 2 das Flechtwerk am Fuß des Kelches. Auch hier ist die Auswahl der Steine so getroffen, daß die Farben lebendig und harmonisch zusammenwirken: die drei Kränze am Fuß, am unteren Schaft und an der Cuppa bestehen aus hellen Karneolen. Die Steine am Nodus sind Amethysten, ebenso die Beschlüge an dem Bandwerk des Fußes, in der Mitte je ein Chrysobras und am Fußkreuz Perlen. — Der Kelch darf ein edles und prächtiges Stück neuzeitlicher Metallurgie genannt werden.

In dieselbe Art schlägt das reizende Ziborium (Nr. 3), gleichfalls nach einem Entwurf von P. Paulus Krebs. Email- schmuck, Steine, Aufbau von Fuß, Schaft,

Nodus, Cuppa ist im wesentlichen gleich wie bei Kelch Nr. 2. Die Schale zeigt neben der Inschrift in hellblauem Email „Panem de coelo praestitisti eis“ noch vier Medaillons geschmückt mit den Symbolen des allerheiligsten Sakramentes auf rotem Emailgrund: Lamm Gottes, Pelikan, Phönix, Fisch und Brotkorb. Es tut einem ordentlich wohl, hier auch wieder einmal an einem solchen Stück theologische Gedanken künstlerisch verwertet zu finden. Ich glaube, man hat sich — nicht bloß in der Metallurgie, sondern auch in anderen Zweigen der christlichen Kunst — nicht immer von der Gefahr frei gehalten, in einen ideenarmen, formalistischen Ornamentikstil zu verfallen, der jedenfalls in der Kirchenkunst weniger empfehlenswert ist.

Hier mag das Ziborium von Werkmann in Ellwangen erwähnt sein. Ein Vergleich ist nicht ohne Interesse. Zweifellos ist das Bestreben, etwas Gutes zu leisten, vorhanden. Das Ziborium ist ganz aus Silber (ca. 1300 Gramm). Am Fuße sind Amethysten und Malachite



3. Ziborium von J. Vanholzer, Rottweil.
Entwurf von P. Paulus Krebs, O. S. B.

verwendet. Ebenso am Nodus. Die Cuppa zeigt ein Band mit Emailmotiven und Amethysten. Emailverzierungen in Grün, Blau und Weiß sind am Fuß, am Schaft und oben an der Deckelbefestigung angebracht. Den oberen Deckelabschluß bildet ein Dreieck als Hinweis auf die heilige Dreifaltigkeit, welches mit einem Kreuz und den beiden Buchstaben A und Q (letzteres freilich in einer ganz unmöglichen Form) ausgefüllt ist.

Gegenüber dem von Vanholzer ausgeführten Entwurf des P. Paulus muß nun freilich das vorliegende Ziborium zurückstehen, sowohl was das Ebenmaß der Verhältnisse angeht, als auch die Feinheit der Gliederung. Insbesondere der Uebergang vom Fuß zum Schaft (dieser nach unten zugespitzt!) und die Vermittlung des Deckels mit dem Dreieck dürfte kaum als befriedigend angesehen werden können.

Ein Kelch nach einem selbständigen Entwurf Vanholzers ist (hier nicht abgebildet) eine tüchtige Arbeit! (der Schaftverzierung fehlt allerdings die strenge Einheitlichkeit der Grundidee (Kotos[?]blume) der Entwürfe des P. Paulus). Aber das Ebenmaß in den Verhältnissen ist anzuerkennen. Gleicherweise das Maßhalten in Anbringung der Verzierungen und Verwendung der Steine. Gleichwohl ist der Kelch nicht ärmlich; den Fuß zieren vier Bilder auf blauem Emailgrunde (St. Georg, Mater dolorosa und Petrus; an der Stelle des Wappens hätte doch wohl ein Kreuz den Vorzug verdient?). Ich habe auch die Empfindung, als wäre die Anordnung der Filigranschnüre und Edelsteine zwischen Nodus und Fuß besser in

umgekehrter Ordnung angebracht worden. Bei der in der Ausführung beliebten Anordnung scheint mir der ohnehin schon starke Nodus ungebührlich stark betont zu sein. — Doch darüber läßt sich ja schließlich streiten.

Ein wirklich prächtiges und eigenartiges Stück ist der ebenfalls von P. Paulus Krebs entworfene, in Bronze getriebene Leuchter in einer Höhe von 57 1/2 cm (bis zur Schale) ausgeführt. Er ist besonders zu werten wegen der sehr fein

berechneten Linienornamente, der harmonischen Verhältnisse, der Gediegenheit seiner schlichten Formen.

Die eine Monstranz (Entwurf von P. Paulus) erscheint nach der Photographie auf den ersten Augenblick etwas schwerfällig und hart. Sie ist es aber in Wirklichkeit nicht, da ein reicher Wechsel der Farbe und eine gefällige, glückliche Zusammenordnung der Farben das Ganze ungemein zart und leicht erscheinen läßt. Die Kreuzesform der Monstranz tritt deutlicher in die Erscheinung, ist aber kombiniert mit der

Sonnenmonstranz.

Der Fuß und die beiden Kreise um das

Opferatorium sind in blauem Email (hell und dunkel). Das Zwischenstück ist reich mit feurigen Karneolen besetzt. Die hellen Steine sind Eisquarz. Die Balkendecken des Kreuzes tragen die Evangelistensymbole in Email und die Inschrift: Christus vincit, regnat, imperat.

Die zweite Monstranz ist ein von Herrn Vanholzer selbst versuchter Entwurf nach rein geometrischen Motiven. Das Stück kam nach Bühl bei Rottenburg. Schaft und Fuß sind blau und rot emailliert (wäre nicht eine Farbe besser, weil ruhiger, gewesen?). Die obere Partie reich in Silberfiligran



Ziborium von Werkmann, Ellwangen.

gehalten und an den Hauptpunkten mit Karneolen besetzt. — Was nun die Inschrift um das Ostensorium betrifft, so geht es nicht an — aus purer Verlegenheit, wie der Raum auszufüllen sei, das „Sanctus“ einfach viermal hinzusetzen. Es hätte hier unbedingt eine andere Lösung gesucht und gefunden werden müssen und können. — Auch möchte ich nicht einer so unzusammenhängend ausgewählten Gruppe von Heiligen (Herz Mariä, Pankratius, St. Fidelis, Elisabetha bona) das Wort reden. Daran ist allerdings der Verfertiger der Monstranz unschuldig. Bei der Monstranz sollte man innerhalb der eucharistischen, trinitarischen und marianischen Theologie bleiben. Die Auswahl bestimmter Heiliger aber müßte getroffen werden unter dem Gesichtspunkt ihrer Beziehungen zur heiligen Eucharistie.

Das Ganze macht — wenigstens nach der Photographie — einen etwas schweren, und fast möchte ich sagen, nüchternen Eindruck.



5. Monstranz von J. Vanholzer, Nottweil.
Entwurf von P. Paulus Krebs, O. S. B.



4. Leuchter von J. Vanholzer, Nottweil.
Entwurf von P. Paulus Krebs, O. S. B.

Eine Hohenstaufenkirche auf elsässischem Boden.

Von Prof. Dr. J. Mohr, Straßburg.
(Fortsetzung.)

Die Kirche selbst präsentiert sich als romanische Pfeilerbasilika mit drei Schiffen, einer von zwei massigen Türmen flankierten Vorhalle, erhöhtem, in allen drei Schiffen geradlinig abschließendem Chor mit Vierungsturm und einer dem Chor vorgelagerten, in eine kleine Apsis endigenden Krypta. Die Gliederung ist somit einfach, aber nicht einsörmig. Namentlich die Fassade muß einen imposanten Eindruck gemacht haben. Sie bekundet sich gleich so mancher andern ihrer elsässischen Schwestern als Tochter von Clugny: Wie dort, so auch hier zwei Türme, die eine doppelgeschosige Vorhalle einschließen. An den Türmen sind die Stockwerke unter sich abgegrenzt durch ein schlichtes Gesims. Diese Betonung der Horizontallinie wird aber sofort wieder ausgeglichen durch Eisen, und diese sind



Ruinen von Niedermünster (Ellw.)

Mit Erlaubnis des H. Geh. Archivrats Prof. Dr. Wolf-Potsdam
und des Verlags Beuth-Strassburg.

unter sich verbunden durch Arkadenfriese. Leider läßt sich die ehemalige Gestalt der Türme über die Vorhalle hinaus nicht mehr feststellen.

Die Vorhalle ist in ihrem untern Geschoß vorzüglich erhalten. Der Eingang in dieselbe besteht in einem abgestuften, auf Wandpfeilern ruhenden Rundbogen ohne irgend welches Ornament. Ein Kreuzgewölbe schließt den Raum nach oben ab. Das Portal der Scheidewand nach dem Schiff hin ist lebendiger gehalten: die Seiten sind reicher abgestuft; oben lagert sich ein wuchtiger Querbalken (Monolith) von Pfosten zu Pfosten, und zwischen Querbalken und Rundbogen befindet sich ein mit jetzt wenigstens noch in den Konturen nachzuweisenden Bildern geschmücktes Tympanum.

Auf je einer sich um eine Spirale windenden, massiv gearbeiteten Treppe gelangt man durch das Erdgeschoß der Türme in das luftige Obergeschoß der Vorhalle. Es muß ein freier, lichter, reichgegliederter Raum gewesen sein. Neun kleine Kreuzgewölbe deckten ihn und vier Säulen trugen dieselben. Die Seitenwände wurden belebt durch je drei Rundbogen und die Eingangstüre im mittleren derselben. Die Außenwand war abgeschlossen durch Glas, wie die vielen gerade an dieser Stelle bei den Ausgrabungen entdeckten Scherben beweisen. Nach dem Langhause hin öffnete sich die Halle in einem jetzt noch wohl erhaltenen Rundbogen. Früher mag ihm nach dem Schiff hin ein Ausbau (Orgelempore?) vorgelagert gewesen sein, wie man aus den für Ausnahme von Streben dienen-

den Löchern an der Innenwand schließen kann.

Das Langhaus zerfiel in drei Schiffe zu je drei durch Säulen noch einmal halbierten Travéen. Die Pfeiler und Säulen, welche die Joche trugen, lassen sich heute noch leicht nachweisen. Der Dekor an diesen und andern Baugliedern ist einfacher gehalten als in manchen andern Kirchen der Reichslande, zeigt aber eine sehr sorgfältige Ausführung und trotz der sieben Jahrhunderte, die an ihm genagt,

auch in den Kanten eine vorzügliche Erhaltung. Sämtliche drei Schiffe waren gewölbt, und zwar je mit rippenlosen Kreuzgewölben. Die einem Gewölbejoch des Mittelschiffes entsprechenden zwei Joche der Seitenschiffe waren unter sich durch Gurtbogen getrennt. Die Anlage, die Gliederung und die Maßverhältnisse des ganzen Gewölbesystems stimmen genau mit denen der Peter-Paulskirche in Mosheim, der Anfangsstation der Zweigbahn nach Ottrott, überein. Seine Gesamtwirkungskann also dort noch nachempfunden werden. Identische Dimensionen zeigt auch die



6. Monstranz von J. Banholzer, Rottweil.
Eigener Entwurf.

St. Fideskirche in Schlettstadt.

An das südliche Seitenschiff schloß sich der mit frühgotischem, also der Kirche gegenüber jüngerem Kippengewölbe eingedekte Kreuzgang mit den übrigen Klostergebäuden an. An der Nordseite, auf der das Spital lag, ist durch Treppen ein Vorraum eingefriedigt, in dem sich heute noch Grabmäler von Klosterangehörigen finden.

Das Querschiff lag, wie Mauerreste beweisen, und wie dies auch in der Mosheimer Kirche der Fall ist, ursprünglich

in der gleichen Höhe mit dem Langhaus, und von seinem linken Flügel gilt dies heute noch. Da jedoch der erhöhte Chor bei der steigenden Zahl der Schwestern nicht mehr genug Raum bot, so wurden Bierung und rechter Flügel des Querhauses zu dem Chor geschlagen und auf die gleiche Höhe mit ihm gebracht. Dem entsprechend mußte auch die Verbindungstreppe von ihrem ursprünglichen Platz zwischen Bierung und Chor nach rückwärts verlegt werden zwischen Bierung und Langhaus, also vom Ostrand des Chors an den Westrand.

Die Bierung war gekrönt vom Bierungsturm, der, wie sich heute noch nachweisen läßt, vom Viereck ins Achteck überging, ähnlich wie der Bierungsturm von Mosheim und die beiden Seitentürme von Maurzmünster. Das in großen Massen hier ausgegrabene Metall beweist, daß er zugleich Glockenturm war.

Der Chor war dreiteilig, entsprechend dem Langhaus, je mit geradem Abschluß. Von den Seitenschören führte je eine Treppe zur Krypta. Neben diesen Treppen befanden sich die Ossuarien.

Die Krypta hat ziemlich große Maße ($8,23 \times 7,7$ m; die Höhe läßt sich nicht mehr bestimmen; doch scheint die Grufkirche zweigeschossig gewesen zu sein). Vielleicht entsprach der Zwischenboden der Höhe des Fußbodens im erhöhten Chor. In der Längsachse der Kirche läßt sich heute noch an der Ostwand der Krypta eine Apfiss nachweisen. Möglicherweise barg sie das berühmte Kreuz von Niedermünster, das eine Menge Pilger anzog. Ihr Zulauf erklärt die großen Dimensionen der Gruf. Das Kreuz selber soll von Karl dem Großen stammen. Ein Herzog von Burgund, der es in seinen Besitz bekam, aber sich seiner nicht würdig fühlte, lud es auf ein Kamel und überließ letzteres seinem eigenen Antrieb. Es ging seines Weges, bis es an der Stelle von Niedermünster anlangte. So wurde das kreuztragende Kamel das Wahrzeichen der Niederlassung.

Ein an der Schranke des Chores nach dem Mittelschiff hin angebrachter, also im ganzen Schiff sichtbarer steinerner Aufbau mag dazu gedient haben, dem Volke bei feierlichen Anlässen die Heilig-

kümer des Münsters zu zeigen und zur Verehrung auszustellen.

Ein anderes auffälliges Requisit ist ein am Westende des vordersten Gewölbojoches des Mittelschiffs aufgestelltes steinernes Becken von ziemlich großem Umfang, vielleicht dazu bestimmt, den Genezung suchenden Pilgern die Anwendung des Wassers der nahen Odilienquelle innerhalb des Gotteshauses zu ermöglichen. Denn für ein Weihwasserbecken wäre es sicher zu groß und ebenjowohl auch für ein Taufbecken.

Eine Menge bunter Glasscherben, die man im Schutt fand, beweist das Vorhandensein gemalter Fenster. Die Trümmer wurden von fachmännischer Seite geprüft und als vorzügliche Leistungen erfunden.

Zu welche Umgebung Niedermünster innerhalb der elsässischen Kunstgeschichte gehört, ist bereits angedeutet. Auch unter den Kunstdenkmälern Württembergs hat es seine Verwandten. Die Cluniacensischen Einflüsse, die sich hier wie dort deutlich fühlbar machen, erklären die Verwandtschaft. Die Vorhalle zwischen den beiden Westtürmen, über ihr der nach der Kirche offene Chor und die Schnecken-treppen in den Türmen erinnern sofort an St. Aurelinus in Hirsau; ebenso der gradlinige Abschluß der beiden Nebenschöre, während in Hirsau allerdings die Krypta sowie die Gewölbe für Chor, Quer- und Hauptschiff und in Niedermünster die Apfiss des Hauptchors fehlen. Auch die Stiftskirche in Ellwangen zeigt einige Ähnlichkeit.

Ein Unikum in der elsässischen Kunstgeschichte, und innerhalb der gesamten Kunstgeschichte immerhin eine Rarität ist das in der Nähe von Niedermünster gelegene **Kirchlein St. Nikolaus**. Zwar ist es keine staufische Gründung, aber stammt doch aus staufischer Zeit und mag seiner Sonderbarkeit halber in diesem Zusammenhang behandelt werden. Vor der Hauptkirche hat es den Vorzug des älteren Ursprungs, und sein Schicksal war ihr gegenüber auch insofern ein milderer, als es aus seinen Trümmern wiedererstand und heute noch gelegentlich dem Gottesdienste dient. Allerdings war hiezu auch ein ungleich geringerer Aufwand an

Geld und Mühe nötig, als dies bei Niedermünster der Fall wäre.

Die Anfänge des Kirchleins reichen zurück bis in die Zeit der hl. Ottilia, also bis ums Jahr 700. Es sollte dem Gottesdienst der neuen Niederlassung dienen, erwies sich aber bald als zu klein und wurde den gottesdienstlichen Bedürfnissen des Spitals reserviert, während das Kloster seine eigene Kirche bekam. Die Neubauten unter Abtissin Relindis und Gellindis gaben auch ihm eine neue, der heutigen zugrundliegenden Gestalt. Die jetzigen Formen erhielt es bei der Wiederherstellung in den Jahren 1848—1850. Der ganze Bau ist massiv, aus Vogesen- sandstein erstellt, das Langhaus einschiffig, mit spitzem Tonnengewölbe eingedeckt, im Norden und Süden je durch zwei kleine hochgestellte Fenster mit Rundbogen erleuchtet, an der Nordseite außerdem mit einer Türe versehen, an der Westseite vollständig geschlossen, an der Ostseite an den Turm anstoßend. Der Turm hat zwei außen durch einen Rundbogenfries getrennte Geschosse; im Obergeschoß an allen vier Seiten je zwei durch ein romantisches Säulchen getrennte Rundbogenfenster, im obern Teil des Untergeschosses ein, im untern Teil drei kleine Fensterchen an der Ostseite. Der untere Teil, der nach innen nicht ganz bis an den Grat des Schiffgewölbes reicht, ist nämlich — ein Unikum im Elsaß — wieder in zwei Etagen zerlegt, jede mit eigenem Licht und jede in einem Tonnengewölbe endigend. Am untern Teil windet sich links und rechts je eine Treppe empor zur obern Etage. Nach dem Schiff hin ist letztere durch eine massige, die Treppen krönende Brüstung abgeschlossen. Ihre Wände sind also: die Ostwand des Turms, die Seitenwände und der Bogen des Stagengewölbes links und rechts, und die Brüstung nach dem Schiff zu. An der Ostwand ist ein Altärchen (wie auch an der Ostwand der untern Etage), so daß in beiden Messe gelesen werden kann. Tritt dann der Priester vom Suppedaneum des Altars der obern Etage herab an die Brüstung und wendet sich dem Volke zu, so kann er die Brüstungsmauer als Kanzelbrüstung für die Predigt benützen. Ein Ambo oder eine Kanzel

ist also auf diese Weise erspart. Nur hat dieses Arrangement die mißliche Folge, daß der am obern Altar zelebrierende Priester dem im Schiff stehenden Volke nicht sichtbar ist. Doch ließe sich dem Mißstand abhelfen durch Durchbrechung der Brüstungsmauer, also durch eine balustradenartige Anlage derselben. — Heute freilich würde man bei einer Neuanlage praktischer bauen. Aber interessant bleibt St. Nikolaus immerhin als ein beachtenswerter Versuch, Kanzel und Altar miteinander zu verbinden. Und während Niedermünster nur noch dann und wann einen vereinsamten Kunstfreund anzieht, erlebt St. Nikolaus jeden Herbst eine Art Wiederbelebung und Auferstehung.

Wenn auf dem Odilienberg der Schwarm der Gäste sich verlaufen hat, und im Tale die letzten Gaben des Herbstes geborgen werden, dann steigen die Kreuzschwestern vom Berge herab zur Feldarbeit. Auf dem oberen Altärchen wird die heilige Messe gelesen. Auf den zu ihm emporführenden Stufen knien die Nonnen, um vor der Arbeit mit Hade und Karst erst am Heil der eigenen Seele zu arbeiten, und dieselben Psalmen tönen wieder durch die Hallen, wie in den Tagen Relindis', der Stauferin.

Literatur.

Geschichte der Malerei Neapels von Wilhelm Rolfs. Mit einem Titelbild in Heliogravüre mit 13 Textfiguren und 138 Abbildungen auf 112 Tafeln. Leipzig (C. A. Seemann) 1910. — 440 S. — Preis 25 Mk.

Was die kunstgeschichtliche Wissenschaft bisher über die Kunst Neapels zu sagen wußte, beruht (abgesehen von den Arbeiten des Benedetto Croce und der Società Napoletana di Storia) samt und sonders bis auf die allerneueste Zeit herein auf den Fälschungen, mit denen Bernardo de Dominici in seinen „Vite dei pittori, scultori ed architetti napolitani (1742—43)“ die Mit- und Nachwelt an der Nase herumgeführt hat. Er erfand Quellen für sein Werk, erfand die Lebensläufe ganzer Künstlerfamilien Neapels, die niemals existierten, erfand Daten und Ereignisse.

Rolfs unternimmt es in dem vorliegenden glanzvoll ausgestatteten Werke einmal, neapolitanische Kunstgeschichte so zu schreiben, „als ob Bernardo de Dominici niemals existiert hätte“. Leider ist der Bericht des älteren Summomonte vom 20. März 1524 über die Künstler Neapels an seinen Freund Michel in Venedig nur in

Bruchstücken bekannt. Nolfs legt den Hauptwert auf die kritische Seite und betrachtet deshalb sein Werk nur als einen Vorläufer zu einer wirklichen Geschichte der Neapolitaner Malerei. Insbesondere werden dafür noch Detailarbeiten zu liefern sein, die aus den Taufregistern und den Notariatsakten Neapels zu schöpfen haben werden. Als Grundlage dienen dem Verfasser die oft in traurigem Zustande befindlichen Bilder in Kirchen, Museen (Nationalmuseum, Kirche von St. Martin, Mus. Filangieri, fgl. Schloß, Schloß Capodimonte), die Privatsammlungen von Postiglione, de Horatiis, Galanti, Tesorone. Dagegen konnte die Umgebung von Neapel nur in ganz bescheidenem Maße herangezogen werden, aus Gründen, für die nicht der Verfasser verantwortlich gemacht werden kann.

Die Geschichte der neapolitanischen Kunst kann über das erste Jahrtausend rasch hinweggehen. Erst mit den Anjou im 13. Jahrhundert beginnt die Kunst Neapels weiteren Umfang anzunehmen: zunächst in Abhängigkeit von Rom (Cavallini seit 1308 in Neapel), Siena, dann im 15. Jahrhundert von Mailand, Florenz, Venedig, Spanien. Die neapolitanische Kunst ist keine originelle, sondern immer eine nachahmerische Kunst gewesen, „nicht in der Weise, daß sich fremde und heimische Kraft zur Zeugung eines kräftig emporblühenden Neuen mischen, sondern wir finden gewöhnlich nichts, als die oberflächlich nachahmende Arbeit der heimischen Werkstattgenossen. Nichts Neues, nichts Eigenes, nichts Entwicklungsfähiges, das nun den Anfang zu einer selbstständigen Entfaltung neapolitanischer Kunst bilden würde, wohl aber Entartung, oberflächliche Nachahmung, Verzetteln und trüges Nachempfinden des schnell in großer Schule Gelernten“ (Seite 17).

Das erschwert natürlich die Darstellung in hohem Maße. Der Verfasser schlägt den unseres Erachtens richtigen Weg ein, daß er die fremden Hauptmeister und ihre Schüler herausstellt und danach strebt, den Anteil festzustellen, den neapolitanische Künstler an jenen Werken haben, bezw. zu zeigen, welche Meister mit jenen Schulen zusammenhängen.

Es ist nicht möglich, im Rahmen dieser Anzeige auf den ungewöhnlich reichen und auf eingehenden stilkritischen und geschichtlichen Untersuchungen beruhenden Inhalt des großen Werkes einigermaßen einzugehen: Werke und Schule Cavallinis, Simon Martinis, Giotto (für die Incoronatafresken wird mit Angeluzzi und Crowe und Cavalcaflelle Oderisio von Neapel angenommen), Andreas Vanni, Nardo di Cione, die Mailänder (Picuschio), die spanisch-flandrischen Einflüsse (Einfuhrbilder, Bilder von spanischen Künstlern in Neapel und Neapler Nachbildungen), kurz die römischen, toskanischen, mailändischen, flandrisch-spanischen, umbrischen, venezianischen Einflüsse werden klar und wohl begründet herausgestellt, die Namen der neapolitanischen Meister eruiert (S. 151 ff.).

An diese bis zum 15. Jahrhundert reichenden Untersuchungen reiht der Verfasser einen Dar-

stellungsversuch der am Hofe und in den Klöstern Neapels im 14. und 15. Jahrhundert eifrig gepflegten Buchmalerei an, freilich nur in Form einer trockenen Liste der urkundlich nachweislichen Illuminatoren und Schreiber Neapels.

Das 16. Jahrhundert ist für die neapolitanische Kunst speziell in der Malerei wenig fruchtbar. „Sie ist nicht viel mehr, als ein minderwertiges Spiegelbild der verschiedenen Strömungen, die in Rom, Florenz, Venedig, Bologna usw. zur Geltung kommen“ (S. 175).

Raffaels Einfluß auf eine Reihe neapolitanischer Künstler; die Michelangeleske Plastik, durch Montorsoli nach Neapel verpflanzt, seine malerischen Tendenzen, durch Vasari und Marco del Vino da Siena, die Nachahmer Tizians u. a., die Tätigkeit der Gianninighi, eines Massineo Stanzione und seiner Schüler, der von Caravaggio ausgeht und zugleich Ribera folgt, des Viviano Robazzi, Cavallino, Finoglia, Lanfranco und vieler anderer, insbesondere aber von Ribera und Rosa, von denen der erstere, ein Spanier, in Neapel mit guten Werken vertreten ist, während der letztere, ein Neapolitaner, dort nur wenige Werke hinterließ, die aber beide die Kunst des 16. Jahrhunderts stark bestimmten, Lukas Jordano „der Allerweltskünstler“, Solimena der letzte große neapolitanische Maler, Mattias Preti und viele andere ziehen an unserem Auge vorüber.

Sehr interessant sind die Hinweise auf die neapolitanische Spezialistenmalerei, die zum malerischen Kompagniegeschäft führte, so daß an ein und demselben Bild ein Architekturmaler die Architektur, ein Figurenmaler die Figuren, ein Blumenmaler die Blumen und Kränze anbrachte (S. 333 ff.).

„Wie die Geschichte der Malerei Neapels mit den fremden Meistern von Rom und Florenz — Cavallini und Giotto — einsetzte, so endet sie mit dem für unsere Zeit großartigen Werke eines Fremden: den Fresken des deutschen Malers Hans von Marée in der Bücherei des zoologischen Instituts im Nationalgarten vom Jahre 1873.“

Drei anhangsweise beigegebene Exkurse (Notizen zur Gewerbemalerei Neapels, die Nota de' Pittori Balduinucci und die Mitglieder der Malergilde Neapels) nebst einem alphabetischen Register schließen das wertvolle Werk ab.

Die kritische Grundlage für eine zukünftige Geschichte der neapolitanischen Malerei ist damit gelegt. Möge der Verfasser selbst dazu kommen, sie uns zu schreiben.

Rühmend muß die Beigabe eines so reichen Illustrationsmaterials (138 Abbildungen) hervorgehoben werden, wodurch erst ein — hier besonders notwendiges — vergleichendes Studium möglich wird.

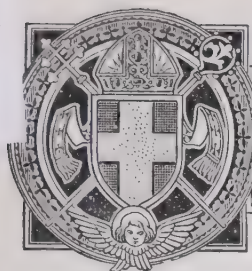
Tübingen.

Prof. Dr. L. Baur.

Hiezu eine Kunstbeilage:

Nunen von Niedermünster (Elsas).

APR 29 1986

LEVEL
ONE

ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 3.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne
Vestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung
1912.
Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

Neue kirchliche Metallarbeiten.

Besprochen von Prof. Dr. L. Baur, Tübingen.

(Schluß.)

Dem bisher Gesagten dürfen noch einige Arbeiten eines in München lebenden Landmannes sich angliedern. Dieselben bieten in mehrfacher Hinsicht Interesse und verdienen auch volle Beachtung. Einmal handelt es sich um Entwürfe des Meisters Joseph Seitz (München, Dachauerstr. 43) selbst, die unverkennbar den Stempel erfreulichen künstlerischen Strebens und Könnens an sich tragen. Ferner hat der Meister sich in anerkannter Weise auch wieder der sonst so ganz vernachlässigten kleineren kirchlichen

Gebrauchsgegenstände wie Hostienbecher, die sonst in den Sakristeien ein recht unrühmliches Dasein führen, und der Weihwasserkesselchen, für deren künstlerische Hebung auch schon die Gesellschaft für christliche Kunst in München sich bemühte, wenn auch oorerst mit bescheidenem Erfolg, angenommen. Es verdient alle Anerkennung, daß Herr Seitz auch für diese Dinge auf ein höheres Niveau zu kommen strebt. Wir können unsererseits nur den Wunsch aussprechen, daß er mit diesen Bestrebungen auch Verständnis finde,

und daß sein gutes Beispiel auch von Seiten anderer Meister der kirchlichen Goldschmiedekunst Nachahmung finde.

1. Die Kelche, von denen wir zwei in Abbildung bringen, nämlich diejenigen, welche in unsere Diözese kamen, zeichnen sich aus durch Einfachheit, guten Geschmack, gefällige Proportionen und durch solides Material. Der eine davon (1), der nach Niedlingen kam, ist charakteristisch durch die Behandlung des Modus und die überaus dezente Ornamentik. Der Modus ist achteckig gehalten, getrieben und mit sibirischen Amethysten verziert. Die Ornamentik lehnt sich durch die Form des Flechtwerks an die Formsprache der romanischen Kunst an. (Höhe des Kelches 20 cm.) Die Cuppa trägt nur ein schlichtes ziseliertes Spruchband mit der Inschrift: „Sanguis eius emundat nos a peccato.“



Weihwasserkesselchen von J. Seitz.

Ein zweiter Kelch, ganz in Silber und feuervergoldet, kam gleichfalls in unsere Diözese. Der Knauf ist hier besetzt mit mattgrünen großen Amazoniten und kleinen roten Turmalinen, die, in feine Zilligranschnüre gefast, in der Farbe überaus wirksam sich erweisen.

Hier läßt sich nun eine Beobachtung



Kelch von J. Seitz.

machen, die uns wieder mehr auf eine grundsätzliche Frage zurückführt: wenn wir diese Kelche vergleichen mit den von P. Paulus Krebs O. S. B. entworfenen, die wir unseren Lesern das letztemal vorführen konnten, so sehen wir, daß bei den letzteren die Form der Ornamentierung und des Dekors aus einer der ganzen Auffassung des Kelches innewohnenden Grundidee abgeleitet ist. Zweifellos ist diese in der Idee der Blume oder Knospe zu sehen. Hier ist die Auswahl des Dekors eine zufällige oder willkürliche bzw. nur von formalästhetischen Gesichtspunkten bestimmt.

2. Recht ansprechende Arbeiten lieferte Herr Seitz mit seinen Hostiendosen, deren wir gleichfalls zwei zur Abbildung bringen. Sie sind ebenfalls nach eigenen Entwürfen gefertigt. Die eine ist in Messing getrieben und hellbraun patiniert. Davon hebt sich wirksam ab das Kreuz, das aus schwarzem Ebenholz gefertigt ist. Der Kreuzesbalken ist mit Korallenkugeln besetzt und in der Mitte trägt er einen Türkis. Innen befindet sich ein Glaseinsatz mit einem sehr willkommenen

Hostienheber. Die Höhe der Dose beträgt ohne das Kreuz 10 cm.

Die andere Hostiendose ist aus indischem Rotholz und mit Messingdekor versehen. Darauf die passende Inschrift: „Satiat nos Dominus“ eingraviert. Der Deckelknopf ist durch ein Aehrenmotiv gebildet. Höhe ohne Knopf 9 cm.

Zur Zusammenhang damit sei auch wenigstens kurz hingewiesen auf die von demselben Meister hergestellten *Abtutionsgefäße*. Dieses ist auch ein Objekt, das bisher von den Künstlern als *Nischenbrödel* behandelt wurde und eine wenigstens einigermaßen freundlichere künstlerische Behandlung wohl verdient. Seitz stellt solche in Zinn getrieben mit Elfenbeinknopf recht geschmackvoll her.

Die Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst hat schon vor einigen Jahren auch für die künstlerische Behandlung religiöser Gebrauchsgegenstände für das christliche Haus fruchtbare Anregungen gegeben. In denselben Bahnen bewegen sich die Entwürfe, die Seitz seinen Weihwasserkeßelchen zugrunde gelegt hat.

Es handelt sich dabei um durchweg



Kelch von J. Seitz.

einfachere und dementsprechend billigere Stücke, wie die Abbildungen zeigen.

Bei dieser Gelegenheit müssen wir doch unsere Leser auf ein Prachtstück eines solchen Weihwasserkessels hinweisen, das Meister Sigger in Mottweil auf der Ausstellung in Stuttgart hatte — ein überaus vornehmes Stück mit reichem Email — selbstverständlich auch im Preise bedeutend höher.

Erziehung und religiöse Kunst.

Von Pfarrverm. J. Fischer,
Frommenhausen.

(Fortsetzung und Schluß.)

Ganz ähnliche „Erzählungen“ erzählt uns Joseph Scheicher in seinen „Erlebnissen und Erinnerungen“ (Aus der Jugendzeit S. 187 ff., S. 282 ff.). Auch diesmal entspringen sie nicht dem schulpflichtmäßigen Religionsunterricht, sondern dem spontaneren Lesen. Und wieder gewahren wir den mehr ins Praktische spielenden Drang, die eigene Innenwelt nach außen zu projizieren: der Hirtenbub Scheicher wird — ähnlich dem jungen Schüler — ein Prediger. „Viel oft mit verweinten Augen heimgekehrt. — Es hätte mich in jener Zeit gar nicht gewundert, wenn eines Tages der Heiland in seinem langen blauen Rocke bei mir draußen auf dem Felde erschienen wäre, um mich im Bußpredigen noch besser zu unterrichten und zu unterstützen. Habe ihn oft erwartet, er ist aber nicht gekommen.“

Wenn es also wahr ist, daß die Kunst uns einen Ersatz bietet für den wahren Anblick des Herrn, der Engel und der Heiligen usw., so kommt sie einer Seh-

sucht des religiös angeregten Kindergeistes entgegen. Jeder anregende Religionsunterricht ist dann auch Erziehung zur religiösen Kunst. Man kann diese Wirkung noch verstärken, indem man beim

Unterricht über Himmel, Hölle, Tod, Gericht usw. die Sprache der Malerei miteinklingen läßt. Ich denke dabei keineswegs an Exkurse, wie man sie manchmal in Predigten findet. Wenn diese auch nicht völlig zu vermeiden sind, so dürfen sie doch nicht stehende rhetorische Formen werden, die das Kind langweilen, anstatt es anzuregen. Man beschränke sie daher auf Werke, die dem Kinde voraussichtlich einmal im Original vor Augen treten. So gäbe die Re-

petition der eben be-

endigten Gnadenlehre einen erwünschten Anlaß, den Kindern die Wandgemälde von St. Bonifaz in München vorzuführen. Ob die 1902 in Augsburg erschienene Reproduktion hierzu geeignet ist, weiß ich nicht, weil ich sie nicht kenne (vgl. Otto Willmann im Bericht des Münchener Katechetischen Kurzes 1907 S. 239). — Oder man hat im Katechismus die Pflicht behandelt, bei der Wahl des Ehegatten vor allem auf Tugend und Rechtschaffenheit zu sehen. Da könnte man fortfahren: „Ihr habt schon das „Jüngste Gericht“ in der Münchener Ludwigskirche gesehen (das Kirchenjahr in Bildern Nr. 1). Unter den

vielen Auserwählten seht ihr auch ein Brautpaar; voll seligen Stannens blicken sich die beiden an. Denn so gut sie sich schon bisher kennen, jetzt sehen sie doch etwas ganz Neues. Die Blicke dringen ins Innerste der Seele und



Hostiendose von J. Seih.



Hostiendose von J. Seih.

sehen sie sonnenklar, so wie der allwissende Gott sie sieht. Keines hat Ursache, den Blick zu fürchten. Keinem bereitet der Blick auf die Seele des andern eine Enttäuschung. Nein, noch viel schöner als der verklarte Leib ist die heilige Seele. Prächtiger als der Kranz auf dem Haupte ist der Kranz der Unschuld und der guten Werke, der die Seele schmückt. Und diese Schönheit, diese Freude, dieses Glück, dieser Reichtum, sie dauern ewig. Hätten die beiden glücklicher wählen können?"

Oder man steht vor dem Aschermittwoch und will die Zeremonie der Aschenweihe erklären. Man könnte das zur Abwechslung im Anschluß an das Bild im „Sonntagsblatt“ (1911 Nr. 10). Ihr seht hier einen Priester die Asche ansteilen. Was er spricht, steht in großen Buchstaben auf dem freien Raum in der Mitte gedruckt. Ihr seht es aber auch unten im Bilde dargestellt. Da trägt man einen Sarg herbei. Wer war wohl der Tote? Ich denke, er war einmal ein reicher, mächtiger Mann. Nebenan liegen Stücke von Säulen und schön behauenen Steinen. Sie gehörten zu dem stolzen Palaste, den sich der Gestorbene zur Wohnung erbaute. Uebermütig mag er damals das Haupt erhoben und die Erde keines Blickes ge-

ten Dornen auf und trieben lebenslustige Rosenblüten. So gewann auch der Heimgejuchte neue Freude am Leben. Aber die stürzenden Ruinen knickten die Rosendornen und begruben sie in ihrem Fall, den ehemaligen Besitzer dieses Bodens aber trägt man im Sarg daher. Schon öffnet sich die Erde, um ihn in ihrem Schoße aufzunehmen. Nur ein Kreuz wird ihm bleiben von seinem Reichtum. Und ich weiß auch eine Inschrift für dasselbe:

„Erde ging über die Erde,
Glänzend wie gleißend Gold.

Erde ging in die Erde,
Früher als sie gewollt.
Erde baute auf Erde
Türme und stolze Hallen.
Erde sprach zu der Erde:
„Mir ist alles verfallen!“

(Schottische Grabinschrift,
überseht v. Fr. W. Weber.)

Zawohl, der Mensch ist Erde, ist Staub und wird wieder mit all seinem Reichtum zu Staub und Asche werden, wer weiß, wie bald! Das will der Priester mit seiner Zeremonie und mit seinen Worten den Gläubigen sagen. Einige haben das nicht notwendig. Seht den jungen Mann, der die Asche schon empfangen hat! Warum vergräbt er denn sein Gesicht weinend in den Händen? Ist etwa sein junges Weib weggestorben kurz nach der Hochzeit? Auch der Greis



Weihwasserteßelchen von J. Seitz.

würdigt haben. Aber es kam ein Tag, der den stolzen Bau in Asche legte. Die Säulen zersprangen und die Mauern fielen jämmerlich zur Erde. Arm stand der Verstorbene da wie ein Bettler. Wie mochte das Unglück den gestürzten Großen drücken und niederbeugen! Vom König Saul wissen wir, daß er nach seinem Sturze nicht mehr leben konnte und Selbstmord beging. Anders der Verstorbene. Er sehnte sich trotz allem nicht nach dem Tode. In den Ruinen seines Palastes regte sich neues Leben. Wo zuvor die prächtigsten Zierrpflanzen prangten, sproß-

mit dem weißen Bart und dem Kahlkopf, der eben die Asche bekommt, weiß wohl, warum er so ernst sein Haupt niedersenkt. Und doch, das junge, blühende Mädchen daneben zeigt nicht weniger Ernst. Es denkt wohl: „Der Tod macht keinen Unterschied. Noch vor dem ältesten Greis kann ich sterben. Ich will eine kluge Jungfrau sein und mich bereit halten“ usw.

Eine liebevolle Einführung in die von der Kunst mit Vorliebe dargestellten Regenden wäre schon aus apologetischen Rücksichten angezeigt. In einer Stadt unseres Landes erklärte der akademisch

gebildete Hierophant das Martyrium des hl. Laurentius. Da er denselben aber mit dem hl. Johannes verwechselte, verfehlte er nicht, bei diesem Anlaß auf die Unwissenheit des katholischen Mittelalters auf dem Gebiet der biblischen Persönlichkeiten hinzuweisen. Der hl. Johannes auf dem Rost gebraten! Ein minder feingebildeter Hierophant in einer Stadt hart an der württembergischen Grenze erzählte bei Besichtigung des Chorgestühls von den katholischen Pfaffen — „Kardinäle“ soll er sie betitelt haben —, die in diesen Stühlen faulenzten. Das Volk — es handelt sich in unserm Fall um schlichte Bauern — muß so weit gebracht werden, daß es von selber aus den Werken auf die verwandte Arbeit schließt und sich gegebenenfalls sagt:

„Der feine Knabe sagt uns einen Dank,
Der in den Brunnen speit, aus dem er trank.“

Eine rein rezeptive Tätigkeit bei Betrachtung der Kunstwerke gibt es nicht. Schon das gewöhnliche Sehen schließt ein äußerst kompliziertes, in langjähriger Übung geschultes Verarbeiten der durch den Gesichtssinn aufgenommenen Eindrücke in sich. Neben den sensorischen Nerven treten dabei die motorischen hemmend und angeneinstellend in Tätigkeit. Vor allem sind es zwei Faktoren, die sich dabei geltend machen, nämlich das Interesse und der Erfahrungsschatz.

Welche Rolle das Interesse spielt, geht aus einem Form- und einem Zeichenexperiment hervor, das W. A. Lay in Karlsruhe mit Anfängern in der Volksschule veranstaltete. Sämtliche gewählte Vorwürfe gehörten der Lebensgemeinschaft der Kinder, merkwürdig viele der Peripherie derselben an: eine Schlange, ein Elefant, ein Affe, ein Altar mit Kerzen, den das Kind anläßlich einer Taufe gesehen hatte, eine Flagge auf hohem Mast, die anläßlich des Kaiserbesuchs geweht hatte, ein Dampfschiff usw. Nun ist es gerade der Religion eigen, daß sie über den Alltag emporragt, daß sie ins Reich des Ueberirdischen und Wunderbaren einführt. Sie darf also auf das Interesse der Kinder zählen. Nur sollte die religiöse Kunst nicht gewaltsam das Niveau durch unangebrachte Realistik wieder herabdrücken. Auf dem Heimweg von einer großstädtischen Lichtbilderpredigt belauschte ein Teilnehmer

das Zwiegespräch eines Knaben mit seiner Mutter. Der Junge lobte die heiligen drei Könige von Moritz v. Schwind. Auf diesem Bild habe man auch ein Christkind gesehen. Die andern Christkindlein seien in Wirklichkeit Bauernbuben. Bietet man Kindern stark realistische Darstellungen ohne Vermittlung und Vorbereitung, so darf man mit Sicherheit auf einen unbeabsichtigten Heiterkeitserfolg rechnen. Die prophylaktische Korrektur dieses Mißerfolges besteht in der Erweckung von Interesse. Nur auf diese Weise lassen sich Bilder wie das „Almosen des Armen“ von Schieffl oder die „Auferstehung“ von Grünewald (Kirchenjahr in Bildern) genießbar machen.

Bei letzterem Bild liegt die Schwierigkeit weniger in der Realistik als in dem ungewohnten Stil. Das Kind tritt nämlich nicht als tabula rasa an das Kunstwerk heran. Es bringt, wenigstens im Extrakt, seine durch Erfahrung gewonnene Bilderwelt mit und gestaltet unter dem Einfluß derselben unbewußt aber selbsttätig. Der Kontrast zwischen dem auf Grund der mitgebrachten Typenwelt gestaltenden Ich und dem neuen Objekt löst je nachdem Staunen, Mißfallen oder Heiterkeit aus. Auf dieser Tatsache beruht die Bedeutung der Stileinheit. Jeder Bilderzyklus, jedes Bilderbuch sollte daher den Vorzug der künstlerischen Einheit aufweisen.

Gleichwohl ist das „Kirchenjahr in Bildern“ mit seinem kunterbunten Inhalt nicht abzulehnen. Nur sollen aus ihm nicht zu viele Nummern auf einmal oder in rascher Abfolge geboten werden. Zweck der Sammlung ist ja nicht nur der ästhetische Genuß, sondern — und zwar noch mehr — die ästhetische Erziehung. Dabei kommt es ungemein zustatten, daß die Kinder höchst unfertige und unentwickelte Bilder mitbringen. Bei einiger Vorsicht werden sie an den technischen Mängeln der alten Kunst keinerlei Anstoß nehmen.

Jetzt noch ein Wort über die Bedeutung der eigenen Versuche des Kindes in der religiösen Kunst. Solche gibt es in der Tat auf dem Gebiete des religiösen Zeremoniells, also, wenn man will, der religiösen Mimik. Bekanntlich zeigen die Kinder hiefür oft viel Sinn und Eifer. Wie lebhaft schildert J. Scheicher seinen Drang nach dem Avancement zum Mini-

stranten! Liegt hierin nicht ein Fingerzeig dafür, daß die katechetische Liturgik in engste Beziehung zu bringen ist mit den einschlägigen ästhetischen Darbietungen? Wir sagen: „Weiß bedeutet die Unschuld und geistliche Freude.“ Wenn man dabei von einem Bild der „Unbefleckten Empfängnis“ oder von Rafaels „Verkürung“ ausgeht, so haben die Kinder zugleich mit dem Symbol auch das Bild der Unschuld und Freude mit der ganzen suggestiven Kraft der Anschauung vor sich. „Wir verneigen das Haupt und beugen die Knie, um unsere Ehrfurcht und Demut auszudrücken.“ Wer zur Illustration dieser Symbolik „Mariä Verkürung“ benützt (von Fiesole; Kirchenjahr in Bildern), der kann den Engel die Gefühle der Ehrfurcht und Maria die der Demut aussprechen lassen, während das lebendige Mienenspiel dieselben Empfindungen den Augen der Kinder vorführt.

Eine Anwendung.

Unser Weg hat uns ungesucht auf ein an Problemen reiches Gebiet geführt: auf das der Katechismuszusammenfassung. Ich wünsche dem Katechismus eher einen geschickten, findigen Verwerter zum Illustrator als ein Originaltalent mit prononcierter Eigenart. Welch reiche Unterstützung könnte dem Katecheten von dieser Seite zuteil werden! Wie könnte das Interesse der Schüler in der Gegenwart geweckt und ihr Verständnis in der Zukunft grundgelegt und gefördert werden!

-e- Die Merianschen Städteansichten.

Der „alte Merian“, d. i. der im Jahr 1593 zu Basel geborene Matthäus Merian d. ä. († zu Schwalbach im Jahr 1651), welcher seine Kunst in Paris, hernach in Frankfurt a. M. ausübte, machte sich hauptsächlich durch seine Abbildungen der wichtigsten europäischen Städte nebst Beschreibung enthaltenden, nach seinem Ableben von seinem Sohn Kaspar Merian fortgesetzten „Topographien“ (30 Bände, Frankfurt a. M. 1640—1688) bekannt. Außerdem illustrierte er viele Werke mit Porträten, Schlachtenbildern, Zeremonien, Aufzügen, Feilichkeiten zc., so namentlich das „Theatrum Europaeum“. Seine Ansichten der alten deutschen Reichsstädte, welche alle markanten Punkte im Antlitz des Weichbildes so augenfällig hervortreten lassen und durch beigelegte Ziffern, die auf das Memorabilienverzeichnis unten verweisen und den Beschauer so freundlich orientieren, haben etwas ganz Apathes, Einnehmendes und Anmutendes. Die Kunstprüderie unserer Zeit duldet

einerseits nur kokette materielle Prospektte der Städte, wobei sie die Bezeichnung als eine Kindei verweist, anderseits kalte, geometrisch wahre Grundrisse, deren Ziffern dem Unbekannten gar nichts sagen. Auch die anspruchsvollen Panoramen aus der Vogelperspektive, wie sie vor einigen Jahrzehnten Mode wurden, sind weit entfernt, das Eingeweide (Weichbild) der Städte so bloßzulegen und dem Neugierigen so deutliche Bilder der hervorstechenden Punkte zu geben, wie die bequeme Merian-Manier, welche fest Grundriß und Prospekt vereinigt, den Archipelagus der Häuserinseln mit ihrem ganzen Relief nachlässig hinwirft und mit frei eingestandenem geometrischen Sünden die größte Anschaulichkeit erkaufte. Wie plastisch und propter honorem in übernatürlichen Verhältnissen sind Kirchen und Klöster, Rathäuser und Paläste, Burgen und Höfe hingestellt, wie klar schlängelt sich der Mäander der Straßen, wie tüchtig und übersichtlich schließt die betürmte Mauer rings die rührige kleine Welt des vielkammerigen Menschenestes ab, und wie bequem zieht die Einbildungskraft mit dem eilenden Reiter auf dem schweren deutschen Roß, der als ständige Staffage dient, über die Zugbrücke und unter dem Fallgitter der gewölbten Tore in das nie gesehene Weichbild! Offen gestanden, diese so einfältigen, aber so lebendigen Bilder, diese feindlichen Lager vor den Städten mit ihren deminutiven Zelten und dem riesigen Geschützpark, diese naiven Nachweisungen wie Bresche, durch die die Schwedischen die Stadt erstiegen, oder das Haus, wo der große Brand ausgekommen, haben von jeher mächtigen Reiz ausgeübt und die Gewalt gehabt, einen aufs lebendigste in die betreffenden Zeiten zu versetzen, ihre bedeutenden Gestalten an einem vorüberzufahren und ihre eigentümlichen Laute zu wecken.

Ein wieder entdecktes Gemälde von Hans Baldung Grien aus Schwäbisch Gmünd

befindet sich seit kurzem in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel, welche schon fünf Bilder dieses Meisters besitzt, unter welchen der gewaltige „Todesfuß“ das berühmteste sein dürfte. Das von der „eidgenössischen Kommission der Gottfried-Keller-Stiftung“ im Jahr 1909 (in? von? um?) erworbene Tafelbild „eine Anna selbdritt“ mißt in der Höhe 71 1/2 cm, in der Breite 50 cm und stammt aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts und ist auf Lindenholz in Tempera gemalt; der Hintergrund ist vergoldet. Obgleich der Meister es nicht bezeichnete, kann das Gemälde doch mit bestimmter Gewißheit als eine Arbeit Hans Baldungs bezeichnet werden. Schon deshalb, weil nach ihm eine Handzeichnung in Karlsruhe existiert, die Gabriel von Tercy in seinem bei J. H. Gd. Heitz in Straßburg erschienenen Werke über „die Handzeichnungen des Hans Baldung genannt Grien“ unter Nr. 269 in Originalgröße und Lichtdrucknachbildung veröffentlicht hat. Die Zeichnung trägt das Datum 1512; das Bild entstand also in der Zeit, wo Baldung in Freiburg i. Br. (von 1511—1517) weilte, wo er bekanntlich das umfangreiche Po-

lyptychon am Hochaltare des Münsters in elf Tafeln, mit den Hauptbildern der „Krönung der Jungfrau“ und der „Kreuzigung“ geschaffen hat, möglicherweise in Basel selbst. Die regen Beziehungen, die Baldung mit Basel damals unterhielt, gehen aus seinem Briefwechsel mit dem Humanisten Amerbach deutlich hervor. An Hand dieser Originalzeichnung konnte die Konservierung der „Anna selbdritt“ sowie die Ersetzung der abgebrochenen vier Ecken der Tafel und des fehlenden Stückes in der Mitte das unteren Randes leicht erfolgen. Mit Sachkenntnis und Geschick hat denn auch Gemäldere restaurator F. Benz in Freiburg i. Br. unter der Leitung von Professor Dr. Dan. Burchardt die Wiederherstellung des köstlichen Bildes durchgeführt. Gute Abbildungen vom selben wie von der Zeichnung finden sich im Verichte der genannten Kommission an das eidgenössische Departement des Innern vom Jahr 1909 (Zürich, bei Schulthess & Cie., zwischen S. 16 und 17). Sonst lebte Baldung vom Jahr 1509 an bekanntlich meist in Straßburg, wo er 1545 seine Tage beschloß. Beck.

Literatur.

Architektur und Religion. Gedanken über religiöse Wirkung der Architektur von Baron Dr. Heinrich v. Geymüller († 19. Dezember 1909). — Basel 1911 (Rober, C. F. Spittlers Nachf.) XVI und 121 Seiten. Preis geheftet 2 Mk. 80 Pfg.

Wer einmal Huykmans „Cathedrale“ gelesen hat, der wird ein Empfinden dafür haben, wie man den Gedanken fassen kann, die Wesenheit der monumentalen Architektur sei nicht als etwas rein Äußerliches anzusehen, sondern als etwas, was in seinem Kern tiefe Berührungspunkte mit dem Religiösen, Göttlichen hat. Diesem Gedanken gilt vorliegendes Büchlein. Einen bedeutsamen Beitrag zu dieser Frage lieferte schon vor einigen Jahren Rauisch. — Die Mittel der Architektur, religiös zu wirken, erkennt der Verfasser (ehemals Architekt und zugleich ein äußerst fruchtbarer Kunstschriftsteller) als „Frucht der Liebe zu Gott, als Früchte des Glaubens“. Er stellt den Satz auf, der das Thema des ganzen Büchleins bildet: „Die Mittel, welche die religiösen Stimmungen in einer architektonischen Schöpfung hervorrufen, entpringen 1. aus den charakteristischen Formen des angewandten Architekturstils, 2. den ästhetischen Eigenschaften der verwendeten Bau- und Dekorationsstoffe, 3. dem Charakter der Religion, für welche das Werk errichtet worden ist, 4. dem Talente und den seelischen Eigenschaften des Architekten und der ausführenden Meister.“ — Diese Auffassung einer tieferen religiösen Wirkung der Architektur hat zur Voraussetzung (oder Konsequenz?) eine zweite, nämlich, daß nicht die Konstruktionsprinzipien und -Formen ausschließlich (ja nicht einmal in erster Linie) den Charakter der Architektur bestimmen, sondern ein tieferes Geistiges, Komposition als Kunst, in deren Dienst die Konstruktion tritt.

Ein erster Teil hat die Überschrift: „Die architektonischen Stile als historische Dokumente der Pläne Gottes in der Geschichte der Menschheit“; ein zweiter Teil enthält „Fragments préparés“ (20 aphoristische Fragmente), darunter einige überaus schöne und tiefe Gedanken. Ich greife einen derselben heraus: „Die künstlerische Leistungsfähigkeit wächst im Verhältnis des Feuers der Liebe zu Gott, das im Künstlerherzen brennt. Je intensiver dieses Feuer seine Zünglein nach oben richtet, je mehr es vom Geiste der Gnade Gottes erleuchtet und genährt wird, umso tiefer dringt das Künstlerauge in die unermesslichen Reichthümer des Reiches Gottes; umso mehr erfährt unser Verstand dessen Bilder, umso mehr empfängt unsere schöpferische Phantasie neue Inspirationen und höhere Offenbarungen“ (S. 98).

Doch muß ich sagen, daß der so überaus sympathische eigentliche Kerngedanke nirgends so recht klar zur Durchführung gebracht ist. Es scheinen mir drei Gedankenreihen durcheinander zu laufen: 1. die geschichtlichen (äußeren) Beziehungen der Architektur zur Religion, 2. die mystisch-religiösen Stimmungswerte in der Architektur und ihre Faktoren, 3. die Grundgesetze des Schönen, die allgemein gültigen mathematischen und ästhetischen Gesetze der architektonischen Harmonie, Proportionalität und ihrer Konstruktion. Diese weisen zurück auf den göttlichen Urgrund aller Schönheit und ihrer Gesetze.

Diese Gedanken sind aber weder sauber und klar erfährt, noch auch entsprechend herausgearbeitet. Sie klingen nur mehr von Ferne durch. Im übrigen aber find dem Schriftchen eines frommen, gläubigen Mannes manche Anregungen zu entnehmen.

Tübingen.

L. Baur.

Ulmer Kunst. Im Auftrage des Ulmer Lehrervereins herausgegeben v. Jul. Baum. XXXII und 96 S. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. M. 2.50.

Zu dieser Darstellung der Glanzzeit Alt-Ulmer Kunst die Anregung gegeben zu haben, ist eine überaus dankenswerte und verdienstvolle Tat des Ulmer Lehrervereins. Und es ist besonders erfreulich, daß es auch gelang, die für die Lösung der Aufgabe geeignete Kraft zu finden. J. Baum gibt ein schön abgerundetes Bild der Ulmer Kunst von der zweiten Hälfte des 14. bis zu ihrem Abblühen in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts und zu ihrem jähen Tode in dem unseligen Bildersturm, „der die vielleicht kunstreichste Kirche Deutschlands an einem einzigen Tage völlig ausleerte“. Die Eigenart sowohl der ganzen Ulmer Schule als auch der einzelnen Meister ist treffend charakterisiert. Mit besonderer Vorliebe und Feinheit ist hierbei die merkwürdige Künstlerpersönlichkeit Hans Multschers herausgearbeitet, demgegenüber etwa ein Meister Hartmann, Syrlin b. J. oder auch M. Schaffner fast allzusehr zurücktreten müssen. Es ist ein reiches und gründliches Wissen, das hier verarbeitet ist, freilich, für den im „Vorwort“ präzipierten volkstümlichen Zweck der Publikation scheint mir die Art der Darstellung etwas zu streng fachwissenschaftlich. Gern hätte man auch

über den Zusammenhang dieser rein religiösen Kunst mit der Kultur und dem religiösen Leben Alt-Ums etwas gehört, auch der so folgenschwere Bildersturm ist mit der oben erwähnten Bemerkung doch fast zu kurz abgetan. Unter den 96 gut ausgeführten Tafeln vermischt man besonders schmerzlich den großartigen Blaubeurer Altar. Die Bemerkung des „Vorworts“, dieser Altar sei „in einer anderen, leicht beschaffbaren Veröffentlichung zugänglich“, trifft für den breiteren Leserkreis, für welchen das vorliegende Werkchen bestimmt ist, nicht zu. Im übrigen ist das Büchlein eine treffliche Leistung und verdient von jedem Kunstfreund, namentlich aber von jedem gebildeten Schwaben gekauft und studiert zu werden.

Dr. Damrich.

Die Liebfrauentirche in Ehingen mit ihrem berühmten Madonna-Bild seit ihrem Ursprung vor etwa 680 Jahren. Eine Spezialforschung von Oberstudienrat Dr. Hehle. Ehingen 1911. Preis 40 Pf.

Herr Oberstudienrat Dr. Hehle weiß sein „otium cum dignitate“ gut zu nützen, indem er sich mit fast jugendlichem Feuer der Erforschung der Geschichte der Ehinger Verhältnisse widmet. Eine Frucht dieser Studien ist das vorliegende Schriftchen, dessen Ertrag für die Restauration der Stadtpfarrkirche in Ehingen bestimmt ist. Ich zweifle nicht daran, daß die ehemaligen Studenten von Ehingen dem Schriftchen das Interesse entgegenbringen werden, das es auch um seiner wissenschaftlichen Exaktheit und seines wissenschaftlichen Ertrags willen verdient, eine *δύοις ὁλίγῃ τε πλὴν δέ*. Der Verfasser zeigt, daß die jetzige Kirche zwei Vorgängerinnen hatte, also selbst den dritten Bau darstellt: der erste war eine gotische Kapelle des 12. Jahrhunderts, der zweite ein Bau aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, von welchem der heutige Turm noch teilweise her stammt, und der dritte, die heutige Kirche aus dem 18. Jahrhundert (vollendet 1725). Interessant ist aber besonders der dem Madonnenbild gewidmete Abschnitt. Dieses ist ein zweifellos sehr beachtenswertes Meisterwerk der Plastik des 15. Jahrhunderts. Die von Herrn Pfarrer Schöninger auf Grund stilkritischer Merkmale ausgesprochene und vom Verfasser dieses Schriftchens übernommene Vermutung, daß es sich um ein Werk von Hans Multscher handle, um eine Parallele zu seinem bekannten Sterzinger Madonnenbild, ist jedenfalls nicht von der Hand zu weisen. Die Annahme, daß das Bild erst nachträglich polychromiert worden sei, kann der Fernstehende nicht kontrollieren, obwohl sie mir, a priori gesprochen, nicht ganz wahrscheinlich vorkommen möchte. Wir wünschen, der Verfasser möge die Freude haben, uns noch öfter mit den Resultaten seiner Forscherarbeit zu erfreuen und empfehlen sein instruktives Schriftchen aufs beste.

Tübingen. Prof. Dr. Ludwig Baur.

Alfred Rethel, des Meisters Werke in 300 Abbildungen. Herausgegeben von Joseph Ponten. Geb. 9 M.

Fra Angeliko, des Meisters Gemälde in 327 Abbildungen. Herausgegeben von Dr. Frida Schottmüller. Geb. (Klassiker der Kunst, Band XVII und XVIII, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.)

Erfreulicherweise können wir schon wieder von zwei neuerschienenen Bänden der „Klassiker“ berichten. Sie sind zwei Meistern gewidmet, die sich in keiner Weise nahestehen, eher als geistige und künstlerische Antipoden gelten könnten. Da ist Alfred Rethel. Erst im Laufe der letzten anderthalb Jahrzehnte ist ihm allmählich in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts der Rang eingeräumt worden, der ihm nach seinen besten Werken (Nagener Fresken, Totentanz und Ähnliches) unbedingt gebührt. Allerdings bedeuten diese Schöpfungen bei ihm nur sah aufragende Gipfel aus dem Flachlande des vielen Mittelmaßigen, was sein Werk enthält. Daß auch eine derartige für die genaue Beurteilung eines Künstlers nicht unwesentliche Erscheinung (am Schwind- und Thoma-Band ließ sie sich ebenfalls konstatieren) ganz klar und objektiv zum Ausdruck kommt, darin liegt für die Kunstforschung der unschätzbare Wert dieser Gesamtausgaben. Der Herausgeber des vorliegenden Bandes, J. Ponten, beherrscht seinen Stoff mit Gründlichkeit. Die Eigenart seines Stiles soll vielleicht eine Anpassung an den gewaltigen Schlachtenmaler darstellen. Aber das Temperamentvolle ist bedenklich auf die Spitze getrieben. Einem Overbed z. B. „bubenhafte Unreife“ vorzuwerfen, ist schlechthin geschmacklos. Unfein ist auch ein sich geltend machender Zug konfessioneller Einseitigkeit, der im Gegenstande keine Rechtfertigung findet. Im übrigen kann auch dieser Band empfohlen werden.

Für diese erstmalige billige Ausgabe des Gesamtwerkes von Fra Angeliko wird der Freund christlicher Kunst besonders dankbar sein. Das ganze künstlerische Lebenswerk des Seligen, all die überirdischen Gestalten an sich vorüberziehen zu lassen, das ist eine wahre Feierstunde der Seele, ist wie eine Wanderung durch einen Garten des Paradieses. Dieser Band mit seinen ganz vorzüglichen Reproduktionen und zahlreichen Detailaufnahmen sollte gerade auf unserer Seite mit wahrer Begeisterung begrüßt werden. Auch die Einführung von Dr. Frida Schottmüller ist in ihrer objektiven Gewissenhaftigkeit und liebevollen Feinsinnigkeit ein würdiges Denkmal für Fra Angeliko.

Dillishausen.

Dr. Damrich.

Unsere Leser seien hingewiesen auf die beiden im Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst erscheinenden Zeitschriften

„Die christliche Kunst“

und

„Der Pionier“.

Zugleich sei wieder empfehlend erinnert an Schnütgens gelehrte

„Zeitschrift für christliche Kunst“.

APR 29 1986



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktiens-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 4.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung 1912.
Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

Von Ulmingen nach Rom.

Des Bildhauers Professor Joseph von Kopf künstlerische Entwicklung und Beziehungen zum württembergischen Königshaus.

Vortrag bei der Königsfestfeier des Progymnasiums Niedlingen von Oberpräzeptor Dr. Nägele.

„Nicht an wenig stolze Namen
Ist die Lieberkunst gebannt,
Ausgestreuet ist ihr Samen
Ueber alles deutsche Land“

Auch über das Schwabenland! ja mit besonders reichem Segen hat gerade über das kleine schwäbische Land die Muse das Füllhorn der Poesie ausgegossen, wie mit berechtigtem Stolz unser heimatlicher Sänger Uhland rühmen darf. Stolze Namen sind es, die in der Literaturgeschichte glänzen, Sterne erster, Sterne zweiter Größe am deutschen Dichterkimmel: Schiller, Uhland, Wieland, Schubart, Hölderlin, Kerner, Schwab, Hauff, Mörike, Gerok, Fischer, Herk, Hesse und andere. Indes an wenig stolze Namen ist die bildende Kunst im Schwabenland gebannt, wenigstens in den letzten Jahrhunderten, auch wenn wir unsern großen schwäbischen Plastiker Dannecker, Schillers Freund und Herold seines Dichterruhms im Bild, nicht vergessen. Weit zurückgehen müssen wir in die Blütezeit romanischer und noch mehr gotischer Baukunst und Bildhauerei, der Hirsauer Schule, der Späthohenstaufenzeit, der Spätgotik der Rottweiler, Gmünder, Eusinger—Ulmer Schule, wo das kleine Land große Meister hervorgebracht, mit Namen oder ohne Namen in der Kunstgeschichte,

verewigt besonders an den Portalen der Münster von Ulm, Reutlingen, Eßlingen, Gmünd¹⁾.

Hängt diese auffallende Erscheinung mit der geschichtlichen Entwicklung Schwaben-Württembergs oder mit dem Volkscharakter zusammen? Der berühmte Kanzler der Universität Tübingen, Gustav Rümelin²⁾, hat längst die Eigenart des schwäbischen Stammes richtig charakterisiert, die ja von jeher — nicht erst in der Geschichte von den sieben Schwaben — Einheimische wie Fremde zu ernster und scherzhafter Beurteilung verlockt und abermals, wenn auch in anderer Art, einen „Schwabenpiegel in alter und neuer Zeit“³⁾ geschaffen hat. Ein Ueberblick über Herkunst und Beruf bedeutender Württemberger läßt nicht nur jene Stammeseigentümlichkeiten wie die von ihnen bedingten oder begünstigten Anlagen und Leistungen auf bestimmten Kulturgebieten klar erkennen; er läßt auch die Stammesunterschiede innerhalb des heutigen Landes, der neuen oberschwäbischen wie der fränkischen Landesteile von den altwürttembergischen deutlich hervortreten, wie sie derselbe geniale Rümelin gekennzeichnet hat. Die Vorliebe für die bis heute noch ausgebildeten kleinen, engen Verhältnisse im bürgerlichen, politischen, kirchlichen

¹⁾ Vgl. P. Hartmann, Die gotische Steinplastik in Schwaben. 1910; E. Gradmann, Das Kunstleben der Staufenzzeit in Schwaben. 1891.

²⁾ Vgl. J. v. Hartmann, Schwabenpiegel aus alter und neuer Zeit. 1901; Schwäbische Selbstbeleuchtung. 1903.

³⁾ Reden und Aufsätze. 3. S. 375 ff. (aus Königreich Württemberg I. 1884).

Leben, die Neigung zu bequemer Bescheidenheit oder Scheu vor rührigem Eingreifen und Wirken nach außen, die Abneigung gegen äußeren Schein und Glanz, die Anhänglichkeit an Familien- und Verwandtenkreise, „die schwäbische Vetterchaft“, Gemächlichkeit und Schwerfälligkeit des „äußeren Verhaltens“, Wärme des Gemüts, Betätigung des gesunden Menschenverstandes, Zug nach Erinnerung (Mythos des katholischen Mittelalters und Pietismus des neueren Protestantismus), Einspinnen in abstraktes Denken — dies alles hat dahin geführt, daß, abgesehen von dem einzigartigen unvergänglichen Ruhmesglanz der Hohenstaufenzeit, große Staatsmänner, hervorragende Künstler und Handelsmänner in der Geschichte Altwürttembergs fehlen, indes bedeutende Vertreter der Dichtkunst, der Geisteswissenschaften, voran der Theologie und Philosophie, auf dem hiesür günstigen Nährboden der Stammeseigenart emporgewachsen sind. Dagegen scheint, bei gleichen Grundanlagen mit den nördlich der Donau Wohnenden, wie derselbe Mümelin hervorhebt, bei den Oberschwaben, die Empfänglichkeit für (Musik und) bildende Künste stärker, der Sinn für die Regionen des abstrakten Denkens schwächer als bei den Niederschwaben.

Und so sehen wir denn auch schon bei einem kurzen, rein statistischen Überblick über Herkunft und Beruf bedeutender Württemberger, Oberschwaben wie Franken auf jenem einzigen Kunstgebiet den zahlreichen Sternen Niederschwabens an die Seite treten, ja an Zahl und Glanz und Größe sie hierin übersteigen. Ich erinnere nur an Jörg Syrlin, Vater und Sohn, Zeitblom, Martin Schaffner und so viele Ulmer Meister aus Mittelalter und Neuzeit, ferner Dinglinger, Frey, Rattler, Schaupp, Neher, Pflug, Dieterich, Göser, Rau, Keller, Braith und alle die vielen andern Biberacher Künstler¹⁾; zu schweigen von den zahlreichen Meistern aus den oberschwäbischen Nachbarkräften und nur noch von der bedeutenden Bildhauerfamilie des 18. Jahrhunderts zu reden, die aus unserer guten Donaustadt Nied-

lingen hervorgegangen ist: Christian, der Vater Johann Joseph und seine vier Söhne: Karl Anton, Joseph Ignaz, Franz Joseph Friedrich und Johann Melchior, die Meister der Chorgestühle und Relieifarbeiten in Zwiefalten, Wiblingen, Otobeuren und Schöntal.

Wenn Cornelius Gurlitt, einer unserer ersten Kunsthistoriker, von ihnen rühmt: „Diese Werke sind von so frischer Auffassung, so lebhafter Bewegung, so seiner Beobachtung des Architektonischen, daß man mit Staunen jenes Meisters gedenkt, der in einem weltfernen Städtchen, in Niedlingen, verborgen lebte“, — um wie viel mehr müssen wir staunen, daß aus dem noch weltferneren Dorf bei dem weltfernen Donaustädtchen ein noch größerer Künstler hervorgegangen ist, der 100 Jahre später den Ruhm seiner Heimat in ferne Länder getragen, in Rom eine zweite Heimat und sein Grab gefunden hat, an dem ich gerade vor zwei Jahren um diese Zeit in Trauer und Trost gestanden:

Professor Joseph von Kopf, geboren in Nulingen 1827, gestorben in Rom 2. Februar 1903.

Ein bescheiden Blatt in unseres Künstlers blühenden Lorbeerkranz wollen wir einflechten, wenn wir ihn auf seinem weiten Weg von Nulingen nach Rom begleiten, in seinen Lehrjahren, seinen Wanderjahren, seiner Romfahrt, seinem Kunststreben und Kunstschaffen in unseres Königshauses Gunst begleiten.

I.

„Ernst ist das Leben, heiter die Kunst“, sagt einer unserer Größten, aber bis dieses Reich der frohen, heiteren, lebensverschönernden, geisterhebenden Kunst erreicht und erobert ist, wieviel Ernst, Mühe und Opfer, wieviel Entsagung und Kämpfe kostet es, kostet es selbst bei den vom Glück am meisten Begünstigten! Darum erst durch des Künstlers Lebensgeschichte zur Kunstgeschichte! Vieles dürfen wir dabei, unbeengt von rechts oder links, aus erster Quelle schöpfen; für diese aus des Meisters Monumenten, die seine geübte Hand mit dem Meißel geschaffen, für jene aus dem Bild, das seine Feder mit weniger geübter Hand

¹⁾ Vgl. Königreich Württemberg, Donaukreis OA. Biberach, Kunst- und Altertumsdenkmale, Inventar. OA. Biberach. 1909 S. 19 ff.

gezeichnet, als er in alten Tagen auf dem Gipfel des Erfolges Rückschau hielt auf die weit verschlungenen Pfade seines Künstlerlebens, im Jahre 1899 „Lebenserinnerungen eines Bildhauers“ herausgab — mit Recht als eines jener wahrhaften documents humains gerühmt. Dazu sind mir Abbildungen und Briefe von Angehörigen gütigst zur Verfügung gestellt, wofür wir auch von dieser Stätte aus geziemenden Dank aussprechen, vor allem der Witwe und Tochter des Künstlers, Frau Professor von Kopf und Fräulein Anna Kopf in Rom, sowie den beiden einzig überlebenden Schwestern Kopfs, Frau Oberst von Pütz in Bozen und Fräulein Antonie Kopf in Niedlingen.

„Geboren bin ich zu Unlingen (Württemberg) im Donautal, einem Dorf bei Niedlingen, unweit Sigmaringen, am 10. März 1827.“ Mit so umständlichen Bezeichnungen der weltfernen Heimat beginnen die autobiographischen Aufzeichnungen Kopfs, so gar schlicht und einfach. Joseph war nach zwei früh verstorbenen Lorenzlein der dritte Sohn des Unlinger Bauern Pelagius Kopf auf dem Lorenzenhof. Das Geburtshaus schmückt eine uns allen bekannte Gedächtnistafel, ein Akt der Pietät, der Heimat und Heimatsohn gleich ehrt. Der Hof war nach des Großvaters Vornamen genannt, dem der kleine fünfjährige Enkel mit echt Knabenhaftem Stolz das umflorte Kreuz zum Grabe tragen durfte, dessen altherwürdige Otterpelzkappe er dafür geerbt hat.

Der Vater (geb. 1794 in Unlingen) war ein Bauer von echtem Schrot und Korn, dabei ein eigener Kopf, er hat nicht nur fast wie weiland Moses seine kastanienbraunen Haare ungebleicht und seine 32 gesunden Zähne 80jährig mit ins Grab genommen; im Adler hat er auch mit Pfarrer und Schultheiß am Stammtisch über Napoleon, Politik und Religion disputiert, bis der junge Joseph zum Ausbruch mahnte, im stolzen Bewußtsein eines Knaben ihn öfters heimbegleitend, überzeugt, daß sein Vater der gescheiteste Mann sei und mehr wisse als alle die andern zusammen. Und wie merkwürdig! wo wäre heute in unserer

Zeit der überall aus dem Boden wie Pilze aufschießenden höheren Schulen der Mann zu finden? — dieser gescheite Bauer las viel in Büchern und, wie sich der Sohn erinnerte, Platos Gespräche des Sokrates immer und immer wieder! Daß der Vater kein eifriger Kirchgänger, kein arg seßhafter Bauer, oft auf dem Kornhandel abwesend, Liebhaber von Wagen und Pferden war und Haus und Hof öfters wechselte, machte der Mutter manch Herzeleid.

Des Künstlers Mutter, eines wohlhabenden Uttenweiler Bauern Tochter, 1803 geboren, — wie ringt seine Feder, zittert sein Herz, wenn er noch in späteren Jahren ihrer gedenkt! „Meine liebe Mutter, wie gerne möchte ich ihr Bild zeichnen, klar und gut, wie ihre Seele war.“ Eines Tages schaute der Knabe in der Kirche trotz Lehrersverbot um und gewahrte ein sehr feines, blaßes Gesicht, ins Gebetbuch eifrig versenkt, so ganz anders als die übrigen derben farbigen Gesichter in seiner Nähe — es war seine Mutter. Nie mehr hat der damals Fünfjährige dieses Bild der geliebten, so ernst, ruhigen, sorgenvollen, oft weinenden Mutter vergessen können. Als sie später nach einem Heimatbesuch 1864 am geschlossenen Fenster dem Scheidenden nachsah, war es das letztemal, und wenn der große, reich und berühmt gewordene Sohn später das Elternhaus wiedersah, da war es ihm, als müßte der Mutter Bild hinter der Fensterscheibe sich wieder zeigen; er sah es nimmermehr. Einer so edlen Mutter kindlich liebevoller Sohn konnte nicht in die Irre gehen, ohne sie und sich wiederzufinden, der Sohn einer Mutter, von welcher der siebzigjährige, als spottlustiger Weltmann bekannte Künstler uns erzählt, wie sie den Vierjährigen beten gelehrt: „Nach dem Zubettegehen und nach dem Segen der Mutter fand ich mich immer unbeschreiblich wohl und so sicher, als ob ich meinen Schutzengel bei mir hätte stehen sehen.“

Ein günstiges Geschick hat uns drei köstliche Handzeichnungen von Kopfs Eltern und der früh verstorbenen klassisch-schönen Schwester Genoveva aus den Jahren 1858 und 1881 erhalten, Charakterköpfe, wie

sie Wahrheit und Liebe im Sohn und Bruder geschaut hat.

In Hedelberg, OA. Waldsee, wohin die Eltern mit dem sechsjährigen Knaben zogen, um einen Bauernhof mit Ziegeleibetrieb zu übernehmen, zeigte sich des Knaben Lust und Liebe zum Zeichnen stärker, ein unüberwindlicher Drang, Schiefertafeln, Schreibhefte und selbst frischgetünchte Wände des neuen Hauses mit den Figuren seiner Phantasie zu bedecken, was ihm die Bewunderung des Dorfes, aber auch des Vaters heiligen Zorn — und nach Altvatersitte noch

die eigene Faust die Form in Lehm abzubringen. Das erste lebende Modell war dem Ziegeljungen — eine köstliche Erfindung eines sinnenden Knaben — das eigene Schwesterlein. Durch seine hinterlistige Angabe, der Lehm solle einen besonders feinen Geruch haben, veranlaßte er es, sein Gesichtchen dicht über den Lehm zu halten, ein Stoß von ihm und das Antlitz des arglosen Modells fuhr tief in die weiche Masse!

Die Natur und all ihre Herrlichkeit in Feld und Wald hatte es dem Knaben angetan, der zum Künstler geboren war.



Joseph Kopf, Abraham und Hagar.

etwas anderes dazu — eintrug. Erste Vorlagen waren dem achtjährigen Zeichnkünstler die Bilder auf den Umschlagpapieren von Vaters Tabakpäckchen, die Zeichnungen des Schullehrers und Kupferstiche aus dem Besitz des Pfarrers.

Auch der zukünftige Plastiker verriet sich bald — hoher Ernst im Kindespiel! Der Lehm der väterlichen Ziegelei, in der Kunstgeschichte der Urzeit das erste Material der Plastik, weckte auch bei ihm die Lust zum Formen. Der Abdruck von Kagenpfoten im Lehm, sichtbar auf den hartgebrannten Ziegeln, lehrte ihn für

Sie wollte er mit kindlichen Mitteln festhalten, mit Stift und Messer und formender Hand all ihre Gestalten nachbilden. Und wie den Menschen, begann er bald auch die Tierwelt, die ihn umgab, in Lehm zu formen. Köstlich ist der andere Knabenstreich des angehenden Kunstjägers zu lesen, wie er einen wildernden Zieglergesellen durch Aufstellung eines täuschend nachgebildeten Hasen im grünen Klee zum Schießen auf den „Kunsthas“ verleitet.

Diese und ähnliche, ernste und komische Äußerungen eines übermächtigen Kunst-

triebes, Schnitzereien für Spazierstockgriffe, für die der Zehnjährige bei den Pfarrherrn der Umgebung guten Absatz fand, veranlaßten seine Gönner, Pfarrer und Lehrer, sich beim Vater für seine Auszubildung zum Maler oder Bildhauer zu verwenden. Aber Vater Kopfs Kopf war hart: „Du bist ein fauler Kerl, willst nur zeichnen, nicht arbeiten,“ hieß es oft, als Joseph aus der Schule kam und als Lehrling in der väterlichen, wenig rentablen Ziegelei, zugleich mit der ein Jahr jüngeren Schwester Antonie, angestrengt arbeiten mußte.

Die Hefte wurden zerrissen, die Bleistifte zerbrochen. Einige Monate Lehrzeit bei einem sog. „Bildhauer“ in Niedlingen, wo sein sehnlichstes Verlangen nach künstlerischer Auszubildung Erfüllung zu finden hoffte, wo es indes mehr im Kartoffelfeld als in der Steinmetzwerkstätte Arbeit gab, hielt der Junge nicht aus; die Debe unserer Friedhofskunst in jenem halben Jahrhundert beständig ebenfalls den Tiefstand der Lehrmeister des

jungen Kopf und ihrer Zeit im Vergleich zum Aufschwung der jüngsten Gegenwart unter Bildhauer und Steinmetzmeister August Knaut und den Grabmälern der Rokoko- und Empirezeit. Aber der Drang zu künstlerischer Gestaltung und höherer Geistesbildung war auch in der wieder folgenden jahrelangen Fronarbeit der bald darauf nach Rottum verlegten Ziegelhütte nicht zu ertöten; Verkehr mit einem strebsamen jungen Lehrer Bär, später Schultzeiß in Erolzheim, Anregung durch die Kunstwerke des nahen Klosters Ochsenhausen, drei Wochen vergeblicher Lehr- und Ar-

beitszeit bei Viberacher Steinhanern nach der mit der Mutter schweren Herzens beratenen Flucht aus dem Elternhaus nährten und stählten Geist und Charakter in harter Lebensschule. Die Heimkehr des „verlorenen Sohnes“ an der Seite des Vaters, ohne Red' und Widerred', ernst und stumm, ist einfach und ergreifend in den Memoiren geschildert. Und doch spricht dort der Künstlerergreis mit so inniger Liebe von seinen Eltern, von dem Dank, den er ihnen schulde, trotz der harten Jugend, auf der eine so schwere Hand lastete.



Joseph Kopf (Porträt von Lenbach).

Nach dem vergeblichen Fluchtversuch folgten für den armen Bauernburschen und Zieglergesellen wieder drei lange Jahre in Vaters Haus und Feld und Ziegelhütte, die nur wenig Zeit, aber für starken Willen noch genügend Raum zum Lesen — mehr vieles als viel —, zum Zeichnen und Schnitzen übrig ließen. Mit dem ersten großen Glück seines jungen Lebens zog Joseph Kopf als Rekrut ein hohes Los und wurde mit dieser Zieh-

ung militärfrei. Die Lehrjahre waren zu Ende, es folgen die Wanderjahre; die große Stunde, da der Genius rief, sollte nunmehr geschlagen haben. Hinaus in die Welt! Es bildet nach unseres größten Dichters Wort ein Talent sich in der Stille, sich ein Charakter in dem Strom der Welt.

Warum ich so ausführlich und eingehend bei den kleinen Anfängen eines großen Künstlers verweile, warum mehr bei der stillen Quelle als dem gewaltigen Strom, länger an dem heimatischen Donau- und Rottumstrande als an des fer-

nen Tiber herrlichen Gestaden? Euret wegen, liebe Jugend und teurer Jugend liebe Eltern, die ihr heute im festlichen Saale versammelt seid, dem Landesvater, dem aller Herzen heute entgegenschlagen, zu huldigen, zu huldigen auch einem König im Reiche der Kunst, dessen Lebens- und Entwicklungsgang lehrreich für Eltern und Lehrer und Schüler ist. Ist nicht oft die Entwicklung eines großen Geistes lehrreicher als seine Vollenbung, das Werden vollends heute im Zeitalter psychologisch-genetischer Forschung interessanter, spannender als das Gewordene? Wie denn auch im schriftlichen Lebensgang Kopfs der Oberlauf mit seinen Hindernissen, seinem Werden und Wachsen weit interessanter ist als der breite Lebensstrom, getragen von Glück und Ehre und Einfluß bei Fürsten und Völkern. Ja, es muß etwas Großes sein um einen solchen, unaufhaltsam wie ein Vergstrom vorwärts drängenden Beruf, die vom Schöpfer in den Menschengestalt hineingefenkte Naturanlage, deren Entwicklung und Betätigung allein dem Menschen den rechten Platz in der Arena des Lebens anweist, oft nicht ohne tragische Kämpfe selbst im Schoße der eigenen Familie, auch der unseres Künstlers.

Immer und immer wieder sehen wir eben die alte Mär sich wiederholen, in alten Zeiten schon erzählt und noch in unseren Tagen erlebt: „Es war einmal ein Hirtenbub.“ Es war einmal vor vielen Jahrhunderten, da hütete ein Bauernbub die Schafe; er griff in der Einsamkeit zum Zeichenstift, um die weite, schöne Gotteswelt, die ihn umgab, festzuhalten, und wurde ein großer Künstler. Dieser Hirtenknabe — es ist keine erdichtete Mär — war Giotto, der erste Meister der Renaissance in Florenz und Rom. Es war wieder einmal vor elliichen Jahrzehnten, da hütete ein Bauernbub am Bussen mit andern Dorfkindern, lernte dann hinterm Pflug hergehen und dann Ziegel formen, aber auch bald Menschenantlitz, Häslein und Vöglein in Lehm und Holz nachbilden und ward auch ein großer Künstler. Auch er hatte keinen andern Lehrmeister als die Natur, und in der harten Schule des Lebens reifte das Talent des geborenen Künstlers von Gottes

Gnaden heran, weiterer Ausbildung harrend. Was Vasari in seinen *Vite di piu eccellenti scultori* 1550, was Meister Josephus selbst in seinen Lebenserinnerungen, was die Kunstgeschichte durch die Jahrhunderte wandelnd von einem Lionardo, Giorgione, Rembrandt, Ohnmacht und noch in unsern Tagen von einem Millet, Segantini, Desregger, Lenbach, Zügel, Braith u. a. berichtet, be- wahrheitete nur die alte, ewig neue Erfahrungstatsache: alle große Kunst steht im engsten Bund mit der Natur, alle große Kunst wurzelt im Heimatboden, in der Einsamkeit des Landlebens, selten in sog. mondänen Einflüssen; einmal muß jeder echte Künstler vor dem Aufstiege zur Sonnenhöhe den Schöpfungsmorgen seines Berufes in der Stille der schaffenden Natur erleben, ob er Maler oder Bildhauer sei, oder ein Nachfahre Walters von der Vogelweide, der von der Ansel am Bach seinen Sang abgelautet! Und wenn oder weil irrende Theorie oder verirrte Praxis dessen manchmal vergißt, darum werden allem Kulturprogentum, allem Bildungsstolz zum Trotz, einst wie jetzt noch, Bauernbuben auserselben, der Menschheit neue Werte in der Welt des Geistes und der Kunst zu bringen. Aber für solche Lieblinge gilt nicht weniger wie für gewöhnliche Sterbliche Hesiods Wort:

Τῆς ἀρετῆς ἰδρωτὰ θεοὶ προπάρουθεν ἔθνηκαν,

Vor die Tugend, die Tüchtigkeit, auch die künstlerische, haben die Götter den Schweiß gelegt.

II.

Noch lag der Weg zum Ziel weit vor dem strebsamen Kunstjünger: *Ars longa, vita brevis*, die Kunst ist lang, das Leben kurz, besonders kurz ein Menschenleben, noch mehr ein Jugendleben wie das Joseph Kopfs, dessen gut Teil lange Kämpfe, heißes Ringen um den höchsten Preis ausfüllten. Auch in den nun folgenden Wanderjahren mit all ihren Hoffnungen und Enttäuschungen, ihren Entsagungen und Entbehrungen blieb der feste, unerschütterliche Wille zur Kunst Sieger. Den Wanderstab in der Hand, Alabasterstücke und Schnitzereien in der Tasche,

Mut und Gottvertrauen im Herzen, zog Joseph Kopf 1848, volljährig geworden, nach der nahen Metropole Oberschwabens, Ravensburg. Wie in Biberach suchte nur zu bald das Unglück den in Steinhauerarbeiten ganz unerfahrenen, überangestregten Gesellen heim. Doch das Unglück, das ihn in den Spital brachte, ward ihm zum Glück. In der Langeweile formlte der Patient aus Alabaster, den er stets bei sich trug, seinen Fuß auf dem Krankenbett nach. Der Arzt, Dr. Lingg, bei dem die barmherzige Schwester und Krankenwärterin den Staubmacher verklagte, weit entfernt, unbarmherzig die Arbeit zu verbieten, staunte über die Schnitzerei und empfahl seinen Schützling nach Genesung einem Grabsteinbildhauer (Sommer), wo er die erste mangelhafte Ausbildung erhielt. Bessere Gelegenheit zu plastischen Arbeiten gab's bei dem Bildhauer Zeller in Waldsee, wo er an Maler Lang einen kunstbegeisterten Freund und seinen ersten Porträtisten gewann, wo auch sein Drang nach höherem Wissen und künstlerischer Fortbildung immer unstillbarer ward.

Es würde zu weit führen, unsern Bildhauergesellen auf seiner weiteren Wanderung und seinen nicht weniger bedeutsamen Lebensschicksalen zu begleiten, nach München, Wiesbaden, Freiburg, wohin ihn sein rastloses Streben nach Weiterbildung führte, wo aber der schlummernde Genius, in handwerksmäßige Schranken gebannt, keine Ruhe fand. „Auf nach Rom!“ wie Konradin Kreuzer seinen schwäbischen Helden, den Hohenstaufenjüngling sprechen läßt, so klang es ihm unaufhörlich in der Seele. „Auf nach Rom“ sagte er sich täglich laut vor, als er in Freiburg bei Meister Knittel 90 fl. erspart und zur Fahrt ins gelobte Land der Künste die ersten Mittel sich erworben, um in Rom die Weihe zum Künstler zu erhalten, wie Tausende vor und nach ihm, dort seines Herzens Sehnsucht seit den Waldseer Jahren zu stillen, die Sehnsucht nach Italien, die besonders Göthe in ihm wachgerufen und wach erhalten hatte: „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?“

Dahin, dahin möcht' ich ziehen.“

Schweren Herzens und doch voll Hoffnung der Zukunft, seinem Stern, entgegensehend, nahm Joseph Kopf Herbst 1852 Abschied von Freiburg, wo er auch die Gelegenheit zu höherer Bildung an der Universität reichlich aneignete, sein Wissen und Können um vieles vermehrt, über seine Seelenstimmungen, seinen Kampf mit den Mängeln jeglicher Vorbildung, seine Fortschritte in der Kunst gewissenhaft Tagebuch geführt hat — eine gewiß seltene Übung bei einem Steinmetzgesellen, wo er endlich im Kreise von Studenten das zweite und letztemal in seinem Leben von einem Gelage bezechet nach Hause zurückkehrte. Dann besuchte er seine Eltern, in Ettenkirch bei Friedrichshafen jetzt ansässig, wo ihm die Mutter zum Abschied den Ehering mitgab — „Das einzige Gold, das ich dir geben kann.“ — „Nach sieben Jahren,“ erklärt er, entschlossen, das Aeußerste für seinen Beruf zu wagen, „komme ich wieder, wenn ich ein tüchtiger Künstler geworden bin — wenn nicht, siehst du mich nicht wieder.“ Wörtlich also hat er Wort gehalten, ein Wiedersehen unter den glücklichsten Umständen (1859) einst gefeiert. Einen Pilgerzug im wahren Sinn des Wortes trat Joseph Kopf am 5. September 1852 über die Alpen nach dem Lande seiner Sehnsucht, seiner Träume an, zu Fuß eine Künstlerwalz, deren einzelnen Hauptstationen sovieler köstliche Detailschilderungen böten: Bregenz, Dornbirn, Bils, Zirl, Innsbruck, die Brennerstraße hinab, wo er von einem lateinischen Empfehlungsbrief des Heimatpfarrers, „dem Schlüssel für geistliche Pforten in Pfarrhäusern und Klöstern“, den ersten schüchternen Gebrauch gemacht, und weniger schüchterne echte Fechtbrüder dem weinenden Gesellen die Kunst, sich in Tirol herrlich durchzubetteln, lehren wollten, dann Bozen, Kaltern, Trient, Verona, Venedig, Loreto, Spoleto, Terni, überall voll Entzücken über die geschauten Herrlichkeiten in Natur und Kunst Italiens.

Am 39. Reisetag endlich taucht vor dem Wanderer die Peterskirche im Mittagssonnenglanz vergoldet auf, für Rompilger seit Jahrhunderten ein überwältigender Augenblick. Doch wie merkwürdig! der erste, ergreifend geschilderte

Enthusiasmus will, je näher er der ewigen Stadt Rom kam, dumpfen Sorgen, trüben Stimmungen über seine Lage ohne Geld, Empfehlungen, Kenntnisse weichen, bis der Blick auf den Tiber den durch die Porta del Popolo Einziehenden wieder tröstet und ermuntert. „Schwereren Herzens,“ gesteht er im Tagebuch, „ist wohl kaum je ein deutscher junger Mann dort eingezogen.“ Es war der 13. Oktober 1852, da der schwäbische Bauernjunge in Rom einzog, die Geburtsstunde von Joseph von Kops Künstlerexistenz, von Ruhm und Reichthum. Darum hat er, der gefeierte Kaiser- und Königsbildner, groß geworden, diese kleine Stunde nie mehr vergessen; in Worten, Brief und Buch hat er bei der 50. Wiederkehr dieses dreizehnten — fürwahr keine Unglückszahl, kein dies ater! — trotz mancher Wandlungen dieselbe Dankesgesinnung gegen den obersten Lenker aller Menschengeschichte ausgesprochen, dem er vor Roms Thoren auf den Knien einst gedankt. Aus einem ungedruckten Brief an seine Schwester vom 23. Oktober 1902 sei eine Stelle, Mißverständnissen mancher Kreise gegenüber nicht ohne apologetisches Motiv, hier vorgetragen: „Lese in meinem Buch die Stelle über meine damalige Ankunft nach und du wirst Gott doppelt dankbar sein, der meine Wege so segensreich leitete.“

Indes auch die Sonne am blauen Himmel Italiens hat ihre Schatten, lächelt selbst dem Glücklichen nicht immer. Die Illusion des angehenden Künstlers, in Rom Beschäftigung zu finden und dabei der großen Meister Kunstfertigkeit einfach abzulernen, sollte nicht in Erfüllung gehen; ein Künstler wies ihn an den andern, selbst Achtermann, der ihm manche Gefälligkeit und Hilfe in der Not erwies. Bei aller Begeisterung für die unssterblichen Schöpfungen antiker und christlicher Kunst und eifrigem Lesen, Studium und Zeichnen in Museen, Kirchen, in Bibel, Livius, Göthe, Winkelmann und anderen war der Hunger nicht gestillt, der sich nach Ablauf der freien Bewirtung in Pilgerhospizen, Trinità dei Pellegrini und Campo Santo Tedesco, nach Zusammenhmelzen der Guldenbarschaft bis auf die unangreif-

baren, im Kleid eingnähten 40 fl. immer fühlbarer machte. Wie wurde da von den zwei Wochenlaiben, die dem hungerigen Deutschen ein italienischer Armenverein nach diskreter Wahrnehmung seiner Notlage zur Abholung beim Bäcker anwies, abends „heruntergesäbelt!“ Durch Stuhlschnitzereien bei einem päpstlichen Schweizergardisten (Mllinger) verdiente er schließlich Wohnung, Kost und noch soviel Wochenlohn, daß er mit dem Verdienst des halben Tags die andere Hälfte einen Kurs an der Kunstakademie S. Lucca mitmachen konnte — „Ich verdiente Geld und konnte dabei noch studieren, welcher Jubel!“

Das erste Jahr in Rom, also kümmerlich, willensstark und doch lebensfroh gefristet, sollte nicht enden ohne ein großes Glück als Lohn beharrlichen, unverdrossenen, ehrlichen Strebens. Im Atelier des böhmischen großen Bildhauers Pilz, der ihm gegen Holzschnitzereien Unterkunft, Material und Schulung anbot, begann Kops seine erste Figur in Ton zu modellieren, einen thronenden Christus, in mehr als halber Lebensgröße, ohne Modell, frei nach der Phantasie, nur Pinturichios Christus in S. Croce als das anziehendste Vorbild vor Augen, nach überstandener Malaria endlich Februar 1854 vollendet. Nach Pilz' Vorschlag folgten die damals bedeutendsten Künstler Roms einer Einladung zur Besichtigung des Erstlingsentwurfs, der wohlwollende und günstige Beurteilung fand. Cornelius und Overbeck stellten dem jungen Künstler ein rühmliches Zeugnis aus, das der ebenfalls eingeladene väterliche Freund vieler Künstler, der württembergische Konsul Kolb, an die Regierung zur Erwirkung eines Stipendiums zu senden bereit war. Vange Tage, Wochen, Monate des Schwebens zwischen Furcht und Hoffnung! Am 20. Juli 1854 endlich konnte Konsul Kolb dem Glücklichen 200 fl. überreichen, und nach Einsendung einer weiteren Arbeit neue Unterstützung durch die kgl. Württembergische Akademie der Künste zusichern.

III.

Der Grundstein seines großen Glückes war gelegt. Dieser Christus, in Marmor

später ausgeführt, noch im Bann der Romantik und Nazarener Schule, ohne das vom Künstler selbst vermischte individuelle Leben im Christusantlitz, ward als Erstlingswerk, einem Votum vor der Romreise gemäß, der Bussenkirche ob Unlingen 1869 gestiftet. Wir können diese primitiae artis wohl alle; es hat selbst seitens Fachmännern bald Unter-, bald Ueberschätzung erfahren.

Schon das alsbald in Angriff genommene, durch Bibellektüre bestimmte zweite Modell bedeutet einen neuen Markstein in Kopfs künstlerischer Entwicklung; es bezeichnet die Wendung vom romantisch-antihellenistischen Idealismus zu einem geläuterten, klassisch angehauchten Realismus, der alle künftigen großen Schöpfungen des Meisters charakterisieren sollte. Es ist das Relief Abraham und Hagar, das den Streit zweier Frauen um einen Gemahl und zugleich Geliebten zu klassischer Darstellung bringt, in Zeichnung und Modell 1854 umgebildet nach des scharfblickenden Cornelius' Kritik. Des gewaltigen Düsseldorfer Galeriedirektors Weisung und Weissagung: „Es gibt im Leben Punkte, um die sich später alles dreht; dieses Relief könnte ein solcher für Sie werden“ — sollte eintreffen. Januar 1856 in Marmor vollendet, mit seiner herrlichen klassischen Gruppierung, der tiefen seelischen Empfindung der Handlung, der hohen formalen Schönheit, dem ruhig-majestätischen und doch bewegten Ausdruck der Gedanken und Stimmungen des um die rechtmäßige Mutter besorgten Isaak und des die demütigende Situation bereits erfassenden zornigen Ismael, für welcher letzteren der schöne Ludoviko Seiz, der spätere berühmte Maler und Galeriedirektor, Modell stand, es fand den Beifall König Wilhelms I. von Württemberg, dem Konjul Kolb eine Photographie übersandte. Welch ein Jubel über die erste Bestellung, die ihm 450 Stüdi = 1800 Mark einbrachte! Seine Majestät ließ das vielbewunderte Relief in einem von ihm bewohnten Zimmer des Kgl. Schlosses über der Türe anbringen.

Zumitten froher neuer Entwürfe und Arbeiten (Reliefe: Nemesis, Salomos Urteil; Rundfiguren: ährenlesende Ruth,

Vier Jahreszeiten; erste Porträtbüste — der späte Hauptgegenstand von Kopfs künstlerischer Tätigkeit) traf unsern überglicklichen Landsmann die zweite Entscheidung für seine Künstlerexistenz, die wichtigste für seine ganze Zukunft, die Ankunft des württembergischen Kronprinzenpaares Karl und Olga in Rom, 4. April 1857, in Begleitung von Graf Zeppelin und anderen hohen Herren und Damen. Ehrenvolle Vorstellung beim Empfang der Hoheiten in der Schwabenkolonie, Besuch derselben in Kopfs Atelier, wo Olga ebenso künstlerische, treffende als schmeichelhafte Urteile abgab über Kopfs Arbeiten, und der fast schüchterne Kronprinz ruhig beizustimmen pflegte, Einladung zum Frühstück, wo weitere Bestellungen in Aussicht gestellt wurden und vor freudiger Erregung darüber unser Kopf seinen Kopf fast verlor, den Teller im Kreise sich drehen sah und mit der Gabel fehlgriff, Empfänge und Bestellungen seitens der Kaiserin von Rußland, Olgas Mutter und Schwester und anderer Glieder des württembergischen und russischen Hofes — eine Lockung für geldreiche Russen, erfolgreicher als Kopfs lange erst vergebliches „Angeln nach Angelsachsen“, endlich frohe Frühlingswagenfahrt mit den kaiserlichen Damen nach Albano, auch Ritt in der Campagna mit Henneberg und Pasini, durch Hennebergs Gemälde verewigt — all das machte unserm Künstler Diern 1857 zu einem einzig frohen Feste. 30 Jahre eben alt, war der ehemalige Bauernbub und Zieglerjunge zum königlichen Hofbildhauer und bald auch zum Kaiserbildner emporgestiegen, ähnlich wie 300 Jahre früher ein Nidlinger Bürgerssohn, Andreas von Jerin, Fürsibischof von Breslau und Fürst von Schlesien, Diplomat und Vertrauensmann Kaisers Rudolf II., Abnherr und Gründer eines heute noch blühenden Adelsgeschlechts in Schlesien geworden war, dessen Biographie soeben auf Grund neuer Quellen veröffentlicht worden ist.

Mit welchen Gefühlen, glauben wir wohl, mag darauf Kopf seine erste Heimreise, gerade sieben Jahre nach seiner Romfahrt, 1859 angetreten haben? In Stuttgart wurde er von Olga mit

ausgesuchtester Höflichkeit und Liebenswürdigkeit empfangen, nach Schloß Berg geladen, wo die bestellten vier Jahreszeiten, darunter der Sommer, die wundervollste Verkörperung von Naturschönheit ohne das sonst übliche allegorische Beiwerk, Aufstellung erhalten sollten. König Wilhelm I. lobte besonders sein Relief Hagar: „Werden Sie mir ein tüchtiger Künstler, einen solchen können wir brauchen. Halten Sie sich recht an die Natur! sie ist nicht so sündig, wie man sie machen will.“

Es folgten idyllische Tage auf dem Landsitz der hochgebildeten, edlen, aus England stammenden Baronin von Speth in Zwielfaltdorf, deren wundervolle Marmorbüste, Rom 1859 vollendet, pietätvoll vom neuen Schloßherrn, Baron von Bodman, in den alten Räumen aufbewahrt wird, und dann in der Heimat bei den Eltern in Bezenweiler. Porträte Kopfs aus diesen Jahren zeigen, in wie hohem Grade der Bildhauer bei Kunstgenossen ersten Rangs und Namens sich bald Anerkennung und Freundschaft zu erwerben wußte.

Im Jahre 1863 führte Kopf eine Reise nach Paris und Stuttgart wieder an den Hof. König Wilhelm zeigte sich besonders über die Figur der Nymphe erfreut. Kronprinzessin Olga lud ihn huldvollst auf Villa Berg und für die Herbstzeit nach Genf, wo er ihre und des Kronprinzen Büste modellieren sollte. Kopf war unterdessen zu einem der begehrtesten Porträtisten für Fürsten, Gelehrte und Künstler geworden; durch psychologische Auffassung, Vertiefung in die menschliche Seele, glänzende Charakteristik und Meisterschaft in Behandlung der Form werden diese Porträts auch in kommenden Generationen sich Bewunderung sichern. Ich kann aus ihrer Menge heute hier nur eine ganz kleine typische Auswahl vorlegen, nicht besprechen: Kaiserin Augusta, Leo XIII., Döllinger, Björnson Björnsterne.

Die Hochzeitsreise mit dem 1864 ange-
trauten, ebenso reichen und schönen als
schöngeistigen Frä. Anna Brendmann von
Hamburg führte wiederum an den würt-
tembergischen Hof. Olga war unterdessen
Königin geworden. Was durfte er jetzt

von der hohen Gönnerin nicht alles er-
warten? Von Friedrichshafen durfte er
mit dem Hofzug des Kaisers von Ruß-
land nach Stuttgart fahren, wo neue
Feste, neue Aufträge seiner warteten.
Beim Hofball eröffnete ihm Königin Olga,
die aufs Liebenswürdigste auch mit der
jungen Frau des Künstlers verkehrte, sie
wolle zwei große Kamine nach Egles
Zeichnungen für den weißen Saal im
Kgl. Residenzschloß machen lassen. Die
vier Elemente, die beim Feuer des Ka-
mins wirken: Prometheus und Gaea,
Zephyr und Venus, d. i. Feuer, Erde,
Wind und Wasser, umgeben von Putten
und Karyatiden und Reliefbildern der
flüchtigen Zeit und in der Mitte Nischen
mit den Büsten der Majestäten — das
war der gewaltige Entwurf, vom Geist
Michel Angelos, des Schöpfers der Me-
dizeergräber, inspiriert. Zur Ausfüh-
rung der Skizze wurde dem Künstler ein
Saal im Kgl. Schloß als Atelier ange-
wiesen. Feste, Einladungen ehrenvollster
Art, Unterricht der jungen Großfürstin,
späteren Herzogin Wera im Modellieren
wechselten mit den Entwurfsarbeiten ab,
die dann in Rom nach drei Jahren harter
Arbeit vollendet wurden.

Vor der Abreise besuchte Meister Jo-
sephus die Eltern zum letztenmal in Bezen-
weiler. Der Schuldbürgersreich des dor-
tigen Gemeinderats sollte leider auch in
den Memoiren des Künstlers verewigt
werden. Am Wohnort der Eltern wollte
er für die Heirat das Bürgerrecht er-
werben. Auf sein Ansuchen ward aber
dem Künstler der Bescheid: „Das Arme-
leutehaus sei schon überfüllt von solch
heimatlosen Menschen!“ Daraufhin machte
ihn der Geburtsort Unlingen zum Ehren-
bürger; der dankbare Bürgersohn stiftete
dafür seiner Heimatkirche einen Taufstein
und seiner Heimatgemeinde seine Büste
in Bronze, die wir heute im Original
in unserem Festsaal, im Gipsabguß in
der Altertumsammlung bewundern kön-
nen. Der edle Pfarrer Vogt in Bezen-
weiler, „eine scharmante, herzengute Per-
sönlichkeit mit frischen, gesunden Ansichten
über das Leben“, nahm die römischen
Gäste in sein Haus auf; dem geistvollen
Geistlichen widmete der dankbare Künst-
ler eine Madonnenbüste nach der Auf-



Pietà von Prof. v. Kopf.

chrift „Mater dolorosa“, eine ausdrucksvolle totenmaskenähnliche Kopfstudie, voll zartester Ausführung und Empfindung. Das kostbare Originalwerk ist im Besitz des Herrn Rektors Kaiser hier, der sie von dem Neffen Vogts als Pate seiner Kinder geerbt hat.

Zur Aufstellung der gewaltigen Marmoramine, nach dreijähriger Arbeit in Rom vollendet und in 20 Kisten verpackt, reiste Kopf April 1867 wieder mit Frau und Kind nach Stuttgart.

Die Majestäten luden die Professoren der Kgl. Kunstschule und des Polytechnikums zur Besichtigung ein. Lübke, der große Kunsthistoriker, der auch in Kunstzeitschriften voll Anerkennung über das Monumentalwerk urteilte, und Meier, der aus Biberach gebürtige Direktor der Kunstschule, beglückten den Künstler vor allem durch ihr Lob, noch mehr das köstliche Wort der Königin nach Weggang der Professoren: „Wir zwei können uns gratulieren zu unserer Arbeit.“ Diese beiden Monumentalwerke im Kgl. Schloß sind zum erstenmal eigens für unsern Vortrag von Photograph Ried in Stuttgart aufgenommen worden mit Genehmigung der Kgl. Schloßverwaltung, die unser Herr Rektor durch Vermittlung des Herrn Direktors Kolb an der Kgl. Kunstgewerbeschule günstig erwirkt hat.

Ein bitterer Tropfen in all diesem Glück war die Fahrt ans Grab der einzig guten Mutter, dann bald darauf nach Rückkehr in Rom unglaubliche Brotneidintrigen eines verfrachten einheimischen Künstlers und die dadurch veranlaßten Mißgriffe der kirchenstaatlichen Prozeßpraxis, die zur plötzlichen Verhaftung des ahnungslosen, völlig schuldlosen Schwaben führten. Königin Olga griff bei einem Besuch in Rom November 1869 persönlich, dann durch eine Spezialgesandtschaft, später auch der preussische Gesandte beim Vatikan, für Recht und Ehre des deutschen Künstlers gegen eine unverständliche Kabinettsjustiz ein. Das unbegreifliche Erlebnis, erst durch den Fall der Porta Pia zugunsten Kopfs entschieden, bildet zweifellos den Hauptschlüssel zu dem vielerorts schmerzlich empfundenen Rätsel der

Geisteswandlung eines tief religiös veranlagten Genies.

Nach dem glorreichen Krieg von 1870 bis 1871, an dem die deutsche Künstlerkolonie lebhaften Anteil genommen hatte, erfolgte eine neue Hoffahrt nach Friedrichshafen, wo Königin Olga Geburtstag (11. September 1871) durch Teilnahme des ersten Kaisers des neuen Deutschen Reichs gefeiert wurde. Durch gegenseitiges Mißverständnis sollte trotz freundlichsten Empfangs durch die Majestäten, freilich schon begleitet vom Achselzucken einiger Hofkavaliere, sogenannter „guten Freunde“, der Besuch im August 1873 der letzte Stuttgarter Hofgang werden. Das ergreifend schöne Bild der Mater dolorosa, deren Antlitz die Züge der edlen Dulderin Olga tragen sollte, ward infolge gegenseitiger Mißverständnisse¹⁾ dem Künstler zum schmerzlichen Verhängnis, das auch zeitlebens wie ein Schwert seine Seele durchdrang. Die Königin hat die Gruppe dem Marienhospital in Stuttgart gestiftet. Ähnlich ist auch unsere nicht mit Kunstwerken gesegnete altherwürdige Niedlinger Stadtpfarrkirche um eine Kopfsche Kunststiftung gekommen, da beim Streit um die Platzfrage der Eigensinn über den Kunstsinne wie noch öfters den Sieg davontragen sollte. Habent sua fata libelli, auch Kunstwerke haben wie die Bücher ihre Gesichte.

Dafür sollte bald der Nar seine Flügel weit über das Schwabenland ausbreiten. Kaiser Wilhelm I., sein Sohn und Enkel und im Glanze der kaiserlichen Sonne auch Fürsten von Geblüt und Geist wandten dem schwäbischen Künstler ihre Gunst zu, dem in der Heimat wohl der erste Preis für das Uhländendenkmal, aber nicht die Ausführung übertragen ward, nach dem ironischen Nachwort von Uhlands Witwe: „Wir wollen nicht bloß einen Kopf, sondern einen ganzen Mann.“

Joseph Kopf wurde der bevorzugteste Medeplastiker und Fürstenbilder, der „Lenbach unter den Bildhauern“ seiner Zeit. Er hat über 15 Büsten Kaiser Wilhelms „des Guten“ ausgeführt, die wohl

¹⁾ Kopf äußert sich persönlich über dieses tragische Erlebnis in den „Erinnerungen“ S. 485.

bedeutendste davon in der Berliner Nationalgalerie, und das Denkmal der Kaiserin Augusta in Baden-Baden, dessen Enthüllungsfest 30. September 1892 das letzte Datum der einzigartigen Memoiren Kopfs bildet: „Der Himmel war bei der Feier trübe, es regnete; als aber das Zeichen zur Enthüllung gegeben wurde, teilte sich das Gewölk, ein heller Sonnenschein fiel auf das Bild der geliebten edlen Frau, der ersten Kaiserin des neuen Deutschen Reiches; Sonnenschein fiel in mein altes Herz hinein.“

Trotz raschen Ganges durch Wanderjahre und Reisezeit unseres Künstlers sind wir erst in die Vorhalle seiner Kunst eingetreten. Ort und Zeit, Zweck und Thema unserer festlichen Veranstaltung verwehren es uns, heute in dem weiten Tempel Umschau zu halten, in dem als hochgesinnter, zu höchster Vollenbung strebender Priester ein langes Leben lang Joseph Kopf, unser gefeierter Landsmann, gewaltet hat, stets eingedenk der Mahnung Schillers an die Künstler:

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie, sie sinkt mit euch, mit euch
wird sie sich heben!“

Von allem Hohen, was Menschenherz erhebt, von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt, hat uns der gottbegnadigte Künstler in unvergänglicheren Weisen, als es rasch verhallende Worte sind, gesungen; kein Gebiet der hohen dramatischen, tragisch-religiösen, wie der lyrisch-idyllisch-allegorischen, der Genre- und Porträtkunst ist ihm fremd geblieben. Zu solcher Höhe ist Kopfs Kunst vor allem unter der Sonne königlicher Gunst emporgestiegen, die über seiner Künstlerjugend strahlend aufgegangen. Unsere Blicke, mehrfach bisher nach der Landeshauptstadt gelenkt, richten sich heute alle auf den Erben der Königskrone des ersten Wilhelm und Karl, der fürstlichen Gönner und Förderer unseres Schwaben, in deren Fußstapfen König Wilhelm II., seiner Ahnherrn Vorbild getreu, eingetreten ist. Zu dem erhabenen Vorrechte der Krone gehört ja neben der Sorge für die materielle und geistige Wohlfahrt des Volkes die Pflege eines der höchsten Kulturgüter der Menschheit, der Kunst, und

in all dieser Fürsorge will sich unser erhabener Landesfürst von niemand übertreffen lassen. In den zwei Dezennien der Regierung Seiner Majestät ist, wie auf anderen Gebieten der Landeswohlfahrt, auch die Kunst- und Denkmalspflege im Schwabenland vorwärts marschiert, und bleibt dieses landesväterliche Wirken mit goldenen Lettern eingegraben in den Blättern der Geschichte, eingegraben in den Herzen der Untertanen. Das ist das schönste Denkmal eines Fürsten, das alte schwäbische Vätererbe, die Liebe zum Vaterland, die Treue zum angestammten Herrscherhaus: Si vis monumentum, circumspice!

Ein solches Denkmal hat sich selbst auch unser heimischer Künstler gesetzt in seinen Schöpfungen, in welchen er fortleben wird, wie im Andenken von Königen und Fürsten, auch im Andenken des Volkes. Denn, wer den Besten seiner Zeit genug getan, der hat gelebt für alle Zeit. Ein bescheiden Denkmal hat ihm des Königs Berater, der kunstsinige Oberfinanzrat Friedrich Eser, in seiner kürzlich veröffentlichten Selbstbiographie gesetzt mit einem Sonett, das beredter als diese zum Schluß unserer Gedächtnisworte Kern und Stern von Kopfs Leben und Schaffen auszudrücken vermag: Dir soll der Ton bestimmen dein Geschick; Zwar durfte kunstlos nur für Mauer und Wand

Backsteine formen deine junge Hand;
Doch war zur Kunst der rohe Stoff die
Brücke,
Denn bald erkannt' dein Genius, was dich
drückte;

Er sprengt die Fessel, die dich an die Erde
band

Und zeigte dir der Künste Zauberland.
Doch führte dich der Ton zu deinem Glück.
Er schmiegte sich gerne dem beseelten Finger,
Der bald der Armut holdeste Gestalt und
bald

Prometheus schafft, den stolzen Ringer;
So ward der Ton wie dein Geschick stets
milder,

Du meisterst ihn mit schöpferischer Gewalt,
Statt vorher Ziegelsteine schafft du Göt-
tebilder.

Hiezu eine Kunstbeilage:
Pieta von Prof. v. Kopf.

APR 29 1986

LEVEL
ONE

ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 5.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagsbuchhandlung Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50. 1912.

Ueber den Bau und die Ausstattung katholischer Kirchen.

Von Professor L. Baur.

Da es unsere Aufgabe ist, unsere Leser über die unsere katholische Kirchenkunst berührenden Vorkommnisse und Zeitfragen zu unterrichten und auf dem laufenden zu erhalten, so dürfen wir an einem bedeutsamen amtlichen Erlasse nicht vorübergehen, der vor kurzem im „Kirchlichen Anzeiger für die Erzdiözese Köln“ (Nr. 4 vom 15. Februar 1912) durch Seine Eminenz, den Herrn Kardinal Fischer von Köln bekanntgegeben wurde. Wir entnehmen demselben nach dem Bericht der „Kölnischen Volkszeitung“ (Nr. 142 vom 16. Februar) folgendes:

1. Neue Kirchen sind der Regel nach nur in romanischem oder gotischem bzw. sogenanntem Uebergangsstile zu bauen. Für unsere Gegenden empfiehlt sich durchgängig am meisten der gotische Stil. In letzterer Zeit geht das Bestreben vieler Baumeister dahin, spätere Stilarten, selbst ganz moderne Bauarten zu wählen. In Zukunft wird dazu — es müßten denn ganz eigentümliche Verhältnisse obwalten — keine Genehmigung erteilt werden. Auch der sogenannte Basilikenstil, selbst wenn er — was selten der Fall ist — rein ausgeführt würde, paßt minder für unsere Verhältnisse. Wir haben im Rheinland so viele edle Muster großer und kleiner Kirchen, die, sei es romanisch, sei es gotisch, ausgeführt sind, daß es an Vorbildern nicht mangelt. Andererseits haben wir auch noch gar manche Künstler, die sich mit Fleiß, Geschick und Ausdauer so in den Geist der alten Architektur hineingelebt haben, daß sie imstande sind, nicht geistlos zu kopieren oder einzelne Formen des einen oder andern Stiles aneinander zu reihen, sondern selbständig im Geiste der alten Meister

zu schaffen. Freilich ist dieses Studium, dieses liebevolle Vertiefen in die kirchliche Stilart auch nötig, da die sogenannte Vielseitigkeit, die sich in allen Bauarten versuchen zu können glaubt, im Kirchenbau nie etwas Gedeigendes zu leisten, vielmehr das Unfertige, Schablonenmäßige, Unorganische durch keinen äußeren Glanzeffekt zu decken vermag. . . .

Der romanische bzw. gotische Stil ist auch bei kleineren Kapellen anzuwenden; dieselben können ohne besondere Kosten einfach und doch reizvoll hergestellt werden, wie verschiedene alte Kapellen im Erzbistum zeigen. Auch die Sakristeien sollen sich in ihrer Bauart entsprechend an den Stil der Kirche anschließen, zumal bei größeren Bauten, während in der letzteren Zeit mehrfach die Tendenz einzelner Baumeister dahin ging, dieselben mehr in moderner Weise, im sogenannten Jugendstile, auszuführen. Wir werden dazu in Zukunft die Genehmigung verweigern.

2. Es entspricht der kirchlichen Anschauung und ist auch durch die Kongregation der Riten mehrfach betont worden, daß auf dem Altare das Bild des sog. titularis oder patronus des Altars sich befinde. Das gilt zumal vom Hochaltar; derselbe sollte das Bild des Kirchenpatrons aufweisen, da Kirche und Hochaltar denselben Patron bzw. titularis haben. Diese Bestimmung ist leider in der Erzdiözese viel in Vergessenheit geraten. Wir machen für Neuanschaffungen darauf aufmerksam und empfehlen zu dem Ende besonders die Beschaffung von gemalten Bildern. Leider ist die Malerei — wir meinen die Kunstmalerei, nicht die einfache oder auch reicher gehaltene Dekoration der Wände der Kirche durch einen mehr oder minder geschickten sog. Dekorateur, die aber darum nicht aus den Kirchen verbannt werden soll — leider, sagen wir, ist die Malerei seit Jahren immer mehr aus unsern Kirchen verschwunden. Das gilt von der Wandmalerei, die allerdings bei unserm Klima mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen hat; das gilt aber besonders von der Tafelmalerei. Während früher in den Zeiten, wo auch bei uns die Renaissance mit ihren Abarten bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts herrschte, fast jeder Altar und namentlich der Hochaltar sein gemaltes Bild hatte — was freilich begünstigt wurde durch

den hohen Aufbau der Altäre — ist bei unsern späteren Bauten seit der wieder erwachten Kenntnis der mittelalterlichen Kunst, also etwa in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, die Anbringung eines Kunstgemäldes eine Seltenheit. So sind es nur wenige Bilder der einst so blühenden Düsseldorfer Schule, der sog. Nazarener, die sich in unseren Kirchen vorfinden. Mehr hat man, freilich vielfach in handwerksmäßiger Art, an sog. Flügelaltären nach spätmittelalterlicher Weise an den Außenflügeln, bei geöffnetem oder verschlossenem Altarschrein, Malereien angebracht, was gewiß zu begrüßen ist. Allein es ist doch sehr zu wünschen und auch dem Geiste der Kirche entsprechend, daß die selbständig auftretende Tafelmalerei mehr für unsere Kirchen begünstigt werde. . . .

3. Um die kirchliche Malerei in der Erzdiözese zu heben, haben wir vor einiger Zeit mit dem kgl. Staatsministerium uns benommen, und es sind infolgedessen zwei neue Professuren an der Kunstakademie zu Düsseldorf zu dem Ende gegründet und mit tüchtigen Lehrkräften besetzt worden. Wir machen die hochwürdige Geistlichkeit darauf aufmerksam und fordern auf, sich gegebenenfalls an die Akademie in Düsseldorf zu wenden, wo man ihr gern, auch überhaupt in bezug auf die Ausschmückung der Kirche, mit Rat und Tat zur Hand sein wird. Andererseits bitten wir die Priester, daß sie talentvolle junge Leute, die Beruf zu Studium und zu praktischer Pflege der heiligen Kunst, zumal dem der Malerei, zeigen, auf die Düsseldorfer Kunstschule behufs weiterer Ausbildung aufmerksam machen. Kommen die Aufträge an die Künstler zur Schaffung von Gemälden in unseren Kirchen und bilden sich immer mehr junge Kräfte aus, bereit und fähig, Tüchtiges zu leisten, so ist die Hoffnung berechtigt, daß auf dem Boden des Erzbistums wieder eine blühende Schule für kirchliche Malerei erwacht, die von Düsseldorf aus weit hin, zunächst in der Erzdiözese, sodann aber auch über die Grenzen derselben hinaus, belebenden Einfluß übe. Sie wird anknüpfen an die alte, um die heilige Kunst hochverdiente und mit Unrecht in letzter Zeit mehrfach als minderwertig beurteilte Schule und kann vieles von ihr lernen, aber sie braucht nicht in allem so zu wirken und soll es nicht. Die alte Schule hatte ihre Vorzüge und ihre Mängel, und insbesondere ist der Einfluß des Studiums der großen italienischen Meister unverkennbar. Unsere deutschen Kirchenmaler sollen freilich auch die Meisterwerke der italienischen Künstler kennen, studieren und von ihnen Nutzen ziehen; aber es ist ihnen, und zumal den jüngeren unter ihnen, doch zu empfehlen, daß sie vorzugsweise sich in die Schöpfungen unserer eigenen großen Maler aus der zweiten Hälfte des Mittelalters und dem Beginn der Neuzeit vertiefen, sie studieren, in ihren Geist eindringen, aus ihrem Geiste heraus zu schaffen versuchen. . . .

Die im ersten Punkt ausgesprochenen Grundsätze stehen offenbar im Zusammenhang mit dem Bestreben, einer Gegend wo-

möglich ihren architektonischen Charakter zu belassen und die neu zu errichtenden kirchlichen Bauten den alten anzunähern. Die besonderen Voraussetzungen der Bekanntmachung treffen jedoch in diesem Punkt für uns in Süddeutschland nicht in gleichem Sinn zu wie im Rheinland, da wir in Süddeutschland neben einer Anzahl bedeutender romanischer und gotischer Kirchen auch überaus schöne, durchaus würdige und dem katholischen Volk liebgewordene Kirchen späterer Stilarten besitzen, die der kirchlichen Kunst des Schwabenlandes einen besonderen Charakter verleihen und das ganze Landschaftsbild charakteristisch gestalten. Gewiß ist zuzugeben: nicht alles an und in ihnen hält vor einem geläuterten religiösen und künstlerischen Empfinden stand, vieles ist nicht nur nicht nachahmenswert, sondern direkt abzulehnen. Daneben aber bieten diese Kirchen so viel Schönes, sie sind dem Volk so lieb und traut geworden, daß es sich nicht rechtfertigen würde, wollten wir für unsere Verhältnisse ein exklusiv romanisches oder gotisches Bauprogramm aufstellen. Eine solche Stellungnahme hat uns in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unschätzbare künstlerische Objekte vernichtet, ohne Besseres an ihre Stelle zu setzen. Selbstverständlich werden wir andererseits aber auch diesen Stilarten ihr volles Recht ungeschmälert mahnen.

Dagegen wird gerade die Pflege der späteren Stilarten eine willkommene Gelegenheit bieten, das zweite in der Kölner Verfügung betonte Desiderat zu verwirklichen: der Malerei in der Kirche wieder mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Wir haben uns viel zu sehr von dem Gedanken beeinflussen lassen, daß eine Kirche, auch wenn die zur Verfügung stehenden Mittel bescheiden waren, am Konsekrationstag bis aufs Ziegelfeld hinaus fertig sein müsse, bzw. daß nachher nichts mehr daran zu geschehen habe. Man will ein für allemal fertig sein. Menschlich begreiflich ist dieser Gedanke ja wohl, aber für den Kunstwert unserer Innenausstattung ist er nicht eben förderlich.

(Schluß folgt.)

Die Kreuzigungsgruppe der Mauerschen Familiengruft in Oberndorf a. N.

von Emil Riemlen.

Von Stadtpfarrer Adolf Brinzinger
in Oberndorf a. N.

(Mit einer Abbildung.)

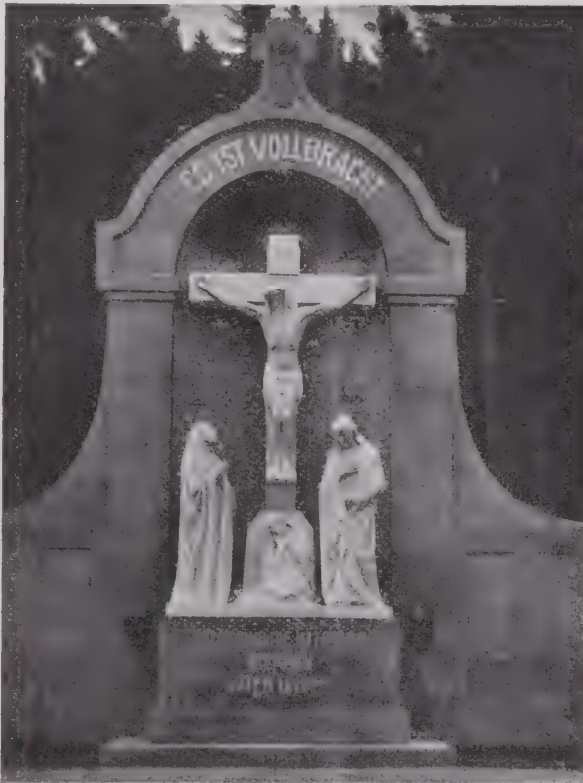
Auf einem hohen, von Tannen be-
schatteten Hügel beim Friedhof zu Obern-
dorf a. N. steht eine herrliche Kreuzigungs-
gruppe, die

Kunstbild-
hauer Emil
Riemlen in
Stuttgart für
die Familien-
gruft des Ge-
heimen
Kommer-
zienrats
Dr.ing. Paul
Mauer in
Karraramar-
morgeschaffen
hat, welche
am Gründon-
nerstag (13.
April) v. J.
eingeweiht
worden ist.
Christus am
Kreuz, zu sei-
nen Füßen
Maria, Jo-
hannes und
Maria Mag-
dalena, sind
zu einer mo-
numentalen

Gruppe ver-
einigt, aber
nicht in der hergebrachten konventionellen
Weise, sondern als modernes, vom Künst-
ler subjektiv fein empfundenes Kunstwerk,
jedoch mit durchaus christlichem Charakter,
auf ausdrücklichen Wunsch des Bestellers.
Die edle würdevolle Figur des Gekreuzigten,
etwa 1,95 m hoch, hängt an dem
4,10 m mächtig emporragenden Kreuzes-
stamm. Der ganze Körper, die Aderu und
Sehnen sind mit großem anatomischem
Verständnis durchgearbeitet, die Füße, je
besonders an Nägeln befestigt, ruhen auf

einem Schemel, oben ist die bekannte Ueber-
schrift des Pilatus. Der Dulder von
Golgatha ist soeben verschieden, sein dor-
nengekröntes, lockenunwaltetes Haupt ge-
neigt, sein Mund geknickt und leicht ge-
öffnet. Unten kauert Maria Magdalena,
ganz in Schmerz aufgelöst, das Haupt in
die Hände vergrabend, eine Träne im Auge,
die Vertreterin des weltlichen Schmerzes
beim Kreuz, das Angesicht Schmerz, Liebe
und Weltabkehr widerspiegelt. Rechts

vom Gekreuzigten steht
aufrecht die
schmerzhaft
Muttergottes,
die Hände ge-
faltet, mit
Gottergeben-
heit zum da-
hingeschiede-
nen Sohne
aufschauend,
in einfacher,
leicht herab-
fließender Ge-
wandung.
Links vom
Gekreuzigten
steht der Lieb-
lingsjünger
Johannes,
eine jugend-
lich anmutige,
interessante
Gestalt; die
Rechte ist auf
die Brust ge-
legt, die Linke
hält den Man-
tel, das Haupt
ist in männ-



Die Kreuzigungsgruppe der Mauerschen Familiengruft in Oberndorf a. N.
von E. Riemlen.

lich verhaltenem Schmerz geknickt, die
schlichte Gewandung sorgfältig in jeder
Linie abgewogen. Die Figuren von
Maria und Johannes sind je 1,80 m
hoch. Das Material der Kreuzigungs-
gruppe ist edler, untadelhafter weißer
Marmor aus Karrara. Magdalena ist
aus einem besonders kleinern Block ge-
arbeitet, die drei andern großen Fi-
guren samt Kreuzesstamm aus einem ein-
zigen gegen 300 Zentner schweren Mar-
morblick angefertigt. Die Funktion und

Marmortechnik ist nach Kiemlens lebensgroßem Modell, das seinerzeit in Stuttgart viel bewundert wurde, in vorzüglicher Weise von Schönfeld und Graj ausgeführt worden. Die Gruppe steht in einer Nische, deren Hintergrund in malerisch effektvoller Mosaik von Schell und Vitalli in Freiburg i. Br. hergestellt wurde, unten in Kobaltblau, oben in Perlmuttergrau mit einer Gloriole endigend. Rupp und Möller in Karlsruhe fertigten die Architektur der Gruppe in rötlich badiischem Granit aus dem Bühler Tal. An den Ausläufern der Nische sind Tafeln für die Namen der in der Gruft Beizusiehenden vorgelesen. Der Engel oben und die zwei Weihwasserbecken seitlich sind nach Kiemlens Entwürfen von Pelargus in Stuttgart in Bronze gegossen worden. Die gärtnerischen Anlagen des Ganzen sind von Landschaftsgärtner Albert Buffler in Stuttgart erstellt worden. Das herrliche Kunstwerk findet allgemeine Bewunderung und dürfte zu den schönsten modernen Grabdenkmälern in Württemberg gezählt werden. Eine Inschrift oben in Goldbuchstaben lautet: Es ist vollbracht, eine Inschrift unten im Sockel lautet: Selig sind, die im Herrn sterben. Vater unser Dem begabten Künstler und hochherzigen Besteller dieser Kreuzigungsgruppe gereicht das eindrucksvolle, künstlerisch bedeutende edle Werk zu hoher Ehre.

Kunstschildhauer Emil Kiemlen ist geboren in Cannstatt den 15. Januar 1869. Er ist ein Schüler von Adolf v. Donndorf, Professor an der Akademie der bildenden Künste in Stuttgart; er studierte dann in München und in Paris an der Académie Julien. Von seinen plastischen Schöpfungen erwähnen wir nur einige der bedeutendsten. Er schuf Porträtbüsten, Brunnen und Werke dekorativer Plastik. Wir nennen hier die Porträtbüsten Seiner Majestät des Königs und Ihrer Majestät der Königin von Württemberg, des Lustschiffers Grafen Ferdinand v. Zeppelin, des Professors Dr. Faist am Stuttgarter Konservatorium, des Kommerzienrats Mül-ler in Mooswangen; ferner verschiedene Brunnen: Faunsbrunnen am Kanonenweg, Libellenbrunnen am Herdweg in Stuttgart, den Junobrunnen am Kurjaal

in Cannstatt, die Statuen von König Wilhelm II. und von König Karl an der Karlsbrücke daselbst; ferner die Bergpredigt und das Kreuzifix in der evangelischen Stadtkirche zu Ebingen. Bei der Pariser Weltausstellung 1900 erhielt Kiemlen eine silberne Medaille, bei der Dresdener Kunstausstellung 1901 eine goldene Plakette, von Seiner Majestät König Wilhelm II. von Württemberg die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des württembergischen Kronordens.

Die Wiesensteiger Glocken.

Ein Beitrag zur vaterländischen Glockenkunde.¹⁾

Von Pfarrer Wunder, Mühlhausen.

Bei dem Brande der Stiftskirche in Wiesensteig Anfang Mai 1648 waren auch die Stiftsglocken zerschmolzen. Das übriggebliebene Metall derselben wurde wahrscheinlich verkauft, um mit dem Erlös die Kriegskontribution zu bezahlen, welche die Bewohner des Wiesensteiger Tales an die Schweden zu entrichten hatten. In einem Schreiben vom 18. Juni 1648 an den Generalvikar Martin Vogler in Konstanz berichtet nämlich Johann Christoph Herb, Kanonikus sen. und zur Zeit Pfarrer von Wiesensteig, folgendes (aus dem Lateinischen übersetzt):

„Wie groß im übrigen im Wiesensteigischen Tal das Elend ist, kann Eure Paternität aus folgendem ersehen: die Untertanen müssen zur Kontribution einige hundert Gulden an das duravische Regiment bezahlen; aber da jene nichts haben, wollten sie die Glocken aus den Türmen verkaufen und damit bezahlen. Da man ihnen davon abriet, stellten sie an uns die Bitte, man möge für sie das zerschmolzene Erz unserer Glocken verkaufen unter Verpfändung all ihrer Güter, daß so viele Pfund, als sie empfangen haben, zurückgegeben seien. Was wir ohne Einverständnis Eurer Paternität nicht tun wollten. Wir bitten also demütigst und hoffen, jene werde also väterlich zustimmen, weil jenes Metall so wieso schon den Soldaten preisgegeben ist, und wenn sie es herausgraben würden, weder wir noch die Untertanen einen Vorteil davon hätten.“

Allem nach wurde das Glockenmetall auch verkauft, denn bei den späteren

¹⁾ Quellennachweis: Akten des Kgl. Staatsarchivs in Stuttgart, Faszikel Wiesensteig. Dr. Paul Keppler, Württemberg's kirchliche Kunstaltertümer. Rottenburg 1888. Wiesensteiger Pfarrchronik.

Glockenanschaffungen ist nirgends davon die Rede, daß das Stift zum Guß von Glocken noch vorhandenes Metall dazu gegeben habe.

Erst im Jahre 1655 geht das Stift an die Beschaffung eines neuen Geläutes, muß sich aber wegen seiner bedrängten Finanzlage vorerst mit dem Ankauf einer einzigen Glocke von Glockengießer Klaudius Rosier von Kottenburg a. N. begnügen. Dieser Klaudius Rosier gehört der bekannten lothringischen Glockengießerfamilie Rosier an, die um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zahlreiche Glocken in Süddeutschland gegossen hat. Im Jahre 1649 z. B. gossen Honorat Rosier, Johannes Denorge, Johannes und Klaudius Rosier 4 Glocken für die Kirche (jetzigen Dom) in Kottenburg. 1692 lieferten Klaudius und Johannes Rosier 11 Glocken für die Klosterkirche in Obermarchtal, darunter eine mit 99 Zentnern, 1694 gossen Johannes Rosier und Joseph Jullien 4 Glocken für Wiesenstein, 1697 Johannes, Peter und Klaudius Rosier 4 Glocken für Rottweil, 1700 Klaudius, Nikolaus und Johannes de Rosier die Glocken für Kirchheim u. Teck. Die Glocke, die das Stift im Jahre 1655 von Klaudius Rosier kaufte, wog 12 Zentner. Der Vertrag zwischen ihm und dem Stift lautet:

„Wir Dechant, Senior und gemain Capitul des Kollegiat S. Cyriaci Stifts zu Wiesenstaig bekennen hiemit, daß wir dem Herrn Claudio Rosier, Glockengießer von Kottenburg am Neckher ein Stoggen, welche zu Ulm liegt, und zwölf Zentner halt, den Zentner per 38 fl., tut 456 fl. abkauft haben. Sollen und wollen uff den Herbst dieses 1655 Jahr 100 fl.: Item künftigen Früeling Anno 1656 wieder 100 fl.: und uff den Früeling Anno 1657 wieder 100 fl. bezahlen. Und dann das letzte Ziel 156 fl. uff den Herbst Anno 1657 oder uff den Früeling Anno 1658 mit großem Danth gänglich entrichten. Zur Bekräftigung dieses Alles haben Wir Unseres Stifts gewöhnliches Sigill hier für getruet.“

Geschehen den 22. Juny Anno Christi 1655.“

Daß das Stift die Bezahlung von 456 fl. auf 4 Zieler verteilen mußte, ist auch ein Beweis für die damalige große Armut des sonst so reichen Stifts.

Ulm diese Zeit muß noch eine weitere kleine Glocke angeschafft worden sein, denn im Jahr 1688 wird dem Glockengießer Theodosius Ernst in Ulm gegen

eine neue Glocke ein altes Glöckchen mit 198 Pfund drangegeben. Diese neue wog 2 Zentner. Sie ist noch vorhanden und hat die Inschrift: „Maria Gottes Celle, nehm in dein Huth, was ich erschelle. Theodosius Ernst goß mich in Ulm anno 1688.“

Am 23. Juli 1687 fanden im Gotteshaus Söflingen Verhandlungen zwischen dem Stift und Theodosius Ernst statt zwecks Lieferung eines Geläutes von 4 Glocken. Theodosius Ernst will ein „musikalisch Geläut“ liefern, erste Glocke 2 Zentner, zweite 4 Zentner, dritte 8 Zentner, vierte 16 Zentner. Ein Vertrag kam nicht zustande, vielmehr wurde die Lieferung des neuen großen Geläutes dem schon obengenannten Rosier übertragen, und zwar trotz aller Bemühungen des Theodosius Ernst, der sich zweimal schriftlich an das Stift wandte. Diese Schreiben sind noch erhalten und sind auch ein Beweis, wie der Geschäftsneid auch damals schon seine Blüten getrieben hat.

Unterm 15. September 1688 schreibt Theodosius Ernst an den Stiftsdekan Johann Suter wie folgt:

„Ehrwürdiger, hoch- und wohlgelehrter Herr Dechant!

Ich kann nicht unterlassen, den Herrn mit diesem Schreiben zu bemühen, hoffe nicht, daß es mir der Herr im Argen aufnehmen soll. Da ich es nicht verbergen kann, daß der, wer seine Arbeit mit großem Fleiß gelernt und wohl bestehen mochte, daß man ihm doch nicht glaubt noch Glauben gibt, ein anderer aber, der sein Sach nur mit Pfüsch und Fröcken gelernt und kein einiges Fundament, dennoch eher hervorgezogen wird, ob der redlich handeln will, da ich mich nicht genugsam verwundern kann, daß man die Landlöffler zu Obermarchtal mag die Glocken gießen lassen, da sie doch nimmermehr zuwege bringen können, daß ein Geläut recht sollte zusammenstimmen; man frage nach dem schönen Geläut, das sie vor einem Jahr in Bettenhausen (bei Günzburg) gegossen, wie schön es zusammenstimmt, daß Gott zu erbarmen. Ich hätte nicht genug gewußt, wie ich Fleiß angelegt hätte, wenn ich die Arbeit bekomme, und das will ich einem bedoraus versprechen, daß man meine Glock und eine Stunde weiter hätte hören sollen. Nun man frage nach im ganzen Land, ob sie irgendwo eine Glocken von 30 Ztr. schwer gegossen haben, die so gut im Resonanz als die von Depffingen, welche 19 ce hält, und kann man sie nicht genug rühmen, wer sie

hört. Man frage nach zu Justingen¹⁾, die ich erst vergangen gegossen, wie dieselbige einen so lieblichen Ton von sich gibt, und weiter, was über die 2 Stück gehört wird, gilt also vor einem Ohrenbläser kein rechtschaffener Mann mehr was. Habe auch vernommen, daß der Herr (Dechant) die Glocken auch die Wälschen will gießen lassen, nimmt mich auch sehr Wunder, ob etwa die Meinung, daß sie wohlfeiler zu kommen, oder warum sie thun wollten. Man frage die in Marchtal, ob sie nicht jeder Zentner über die 50 fl. zu stehen komme, ich aber habe ihn um 48 versprochen, und gibt man mir weder Essen noch Trinken, noch andere Materialien dazu, sie werden es nicht sagen, was es sie kosten wird, wenn es dann nur gut werre. Ich wollte wünschen, daß eine Glocke von 30 Ztr. bei den großen wäre. Ich wollte ihnen ihr großes Geläut in Obermarchthal nicht beschimpfen, daß man sehen sollt, daß ander Leut auch was können, und thut wahrlich der Herr Unrecht, wenn er sie nicht zu gießen gibt, und wären sie (die Rosier) nicht gekommen, wären sie schon gegossen.

Nun stehet es bei den Herrn, sie mögen gießen lassen, wo sie wollen, ist mir schon recht, habe nur dervogen schreiben wollen, ob sie mir es noch gegonnt hätten gießen zu lassen, damit mein Name unter den Leuten bekannt zu machen.

Hienit sei der Herr sambt den andern Herrn freundlich gegrüßt, und Gott befohlen, verbleibe doch Ihr geneigt williger Diener

datum 15. Sept. 1688. Theodosius Ernst,
Stuck- und Glockengießer zu Ulm."

In einem zweiten Schreiben vom 27. März 1693 schreibt Theodosius Ernst u. a.: Er habe sich bei seiner Heimreise von Stauff Egg, wo er zwei Glocken verdungen, am 20. März beim Kollegiatstift angemeldet, habe dann vom Herrn Dechant vernommen, daß sie es (die Glocken) noch so geschwind nicht wollen gießen lassen und sofern sie es je wollen gießen lassen, so werde es den Lothringern überlassen, weil sie allenthalben recombdiert werden, deßwegen ich solches (Schreiben) an ein Hochlöbl. Stift gelangen lasse, in guter Hoffnung, man werde einen andern, der nicht so groß auf Recommendation hin und wieder spendieret, sondern ehrliche und redliche Arbeit gemacht und ohne Recommendation ein gutes Lob im Land hin und her hat, nicht so schlecht hin verwerfen können, sintemalen ich so wohl versprochen, ein musikalisches Geläut auf alle und jede Noten oder Buchstaben zu gießen, wie sie es verlangen, es möge dann eine ganze Oktav oder Secunden, Terzie, Quarten,

Quinten oder was sie verlangen ein Geläut zu haben, zu gießen; um desto glaubwürdiger erbiete ich Caution zu stellen ohne einigen Entgelt Ihrer, und wann mir noch nicht sollte geglaubt werden, so probiere man mich mit zwei von den kleinsten Glocken, welche ich hier gießen wollte, und wenn sie nicht auf die verlangten Buchstaben kommen sollten, so sollen sie mein bleiben, ich mag sie (hin) thun, wo ich will; ich versichere, daß mir solches kein Gießer im Reich thun kann, geschweige diese Landläufer; daß sie aber nicht ein Geläut gießen, das sich auch hören läßt, stehe ich nicht ab, da sie etlicher Orten gegossen und von einem und andern den Ton genommen, nach demselbigen können sie es wieder gießen, haben aber kein Fundament oder Wissenschaft, einen anderen unwissenden Buchstab im Guß zu geben oder solcher Gewicht davon zu sagen. Wollte aber wünschen, ein Hochlöbl. Kollegiatstift wollten mich darin probieren, ich wollte es spezifischerlich an Tag geben, daß man nicht anders als sagen müßte, woher er die gründliche Wahrheit, es wird es kein Gießer wissen, als die Holländer, von welchen ich solches noch nicht lange, jedoch mit vielem Unraß erhalten habe. Ich habe sonst in keinem Gebrauch mich zu rühmen. Habe es jederzeit meiner Arbeit überlassen, aber wenn solche Landvagierer einem das Brot vor dem Maul wegnehmen wollen, so muß er Not halber, über Willen, was er gelernt hat, an Tag geben. Ich wünschte nicht mehr, als daß mir Glauben zugestellt würde, ich wollte mit göttlicher Hilf Ihnen ein Geläut machen, daß es denen Welschen ihres weit übertreffen sollt.

Und sollte es auch den Welschen versprochen sein worden wie mir, so haben Sie ein gutes Mittel, daß Sie ein Kaiserliches Mandat nicht begehren zu unterdrücken und einem ehrlichen, seßhaften Bürger im Reich abzustehen. Dessentwegen ich auch eine Kopie meines kaiserlichen Patentes abschreiben lassen Ihnen solches übersenden wollen. Habe das gute Vertrauen, ein Hochlöbl. Kollegiatstift werde mir darin die Hand bieten und einem seßhaften Bürger des Römischen Reiches eher helfen zur Beförderung als zum Abgang. Wollte auch, ob ich schon keinen

¹⁾ Nach Keppler S. 234 ist die dortige große Glocke von Theodosius Ernst vom Jahr 1685, wurde im Jahre 1884 umgegossen.

Profit von sie begehre und mehr an die Ehr als Geld denke, zum Ueberfluß ein Paar Altarleuchter in Ihre Kirch ver-ehren. . . . (Schluß folgt.)

Literatur.

Paul Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben. Ihre Entwicklung bis zum Einginn des neuen Stils zu Beginn des 15. Jahrhunderts, mit 68 Abbildungen auf 28 Tafeln. München, Fr. Bruckmann, 1910, Folio 161 und XI. Seiten, 36 Mark.

Unser schwäbischer Landsmann Paul Hartmann, Privatdozent an der Kaiser-Wilhelms-Universität in Straßburg, bietet uns in diesem gelehrten Werk eine Reihe neuer Resultate über die gotischen Portalskulpturen an den Marienkirchen der schwäbischen Reichsstädte Rottweil, Neutlingen, Gmünd, Augsburg (Dom), Ulm und Eßlingen aus der Zeit von ca. 1330—1420, die er auf dem Wege stilvergleichender Kritik erörtert, in ihrer historischen Entwicklung uns vorführt und auf ihre Herkunft untersucht, wobur er uns „einen Einblick gewährt in das interessante Kapitel der Vorgeschichte der schwäbischen und oberdeutschen Kunstblüte des 15. Jahrhunderts und die mannigfachen Strömungen und Rückströmungen der internationalen Kunstbewegung im 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts“. Die von ihm festgestellten drei Schulen bespricht er in drei Teilen, nämlich 1. das Auftreten und die Blüte der Rottweiler Schule in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts von ca. 1330—1350. 2. Die Entwicklung in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und die Gmünder Schule von ca. 1350—1400. 3. Die Esslinger Schule in Ulm und Eßlingen und die Anfänge des neuen Stils ca. 1400—1420.

I. Die Rottweiler Schule begegnet uns mit einem erstmals in Schwaben festen Bauprogramm der monumentalen Plastik a) an den drei Portalen des herrlichen Turms der Rottweiler Kapellentirche, dessen drei untere Geschosse im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts erbaut wurden. Am Hauptportal vorne ist das Weltgericht und die 12 Apostel, an den Treppentürmchen ein Ritter mit seiner Braut und zwei Männer, die ein Buch halten, oben die Marienstatue. Am Südportal ein Fragment der Geburt Christi mit zwei Engeln und 12 Propheten, jetzt in der Lorenzkapelle. Am Nordportal oben Gott Vater, Verkündigung der Geburt Christi und Anbetung der drei Könige. Als leitende Künstler stellte Hartmann fest einen älteren, besseren „Prophetenmeister“ und einen jüngeren mehr manierierten „Apostelmeister“. Rottweiler Schule nennt er diese Schule, nicht als ob sie in Rottweil ihre Heimat hätte, sie begegnet uns in Schwaben erstmals gerade in Rottweil, kam aber von außen, wahrscheinlich von Frankreich dahin.

b) In Neutlingen begegnen uns am 1343 vollendeten Turm der Marienkirche, einem

Schwefsternbau des Rottweiler Kapellenturms, nur zwei Statuen an den Chorpfeilern aus dieser Zeitperiode, die auf Wimpfen hinweisen, die andern Skulpturen stammen aus späterer Zeit.

c) Am 1343 vollendeten Nordportal des Doms in Augsburg weist Hartmann eine Variante des Rottweiler Stils nach, als eine Art Zwischenstufe zwischen dem Stil des Propheten- und Apostelmeisters. Arbeiter von Rottweil kamen 1343 nach Augsburg. Das Tympanon des Nordportals hat in drei Etagen, unten Geburt Christi und Anbetung der drei Könige, mitten Tod Mariä, oben ihre Krönung, dann eine Marienstatue und vier Heilige. In der Handfertigkeit zeigt sich bei Ausführung der Statuen die Tätigkeit von nicht ganz gleichwertigen Kräften.

d) Die Skulpturen der Portale des Langhauses der prächtigen Heilig-Kreuzkirche in Gmünd sind ebenfalls Ableger der Rottweiler Schule, entstanden etwa 1330—1350. Das Hauptportal im Westen hat im Tympanon rein ornamentale Füllung. Am Mittelpfeiler ist das Muttergottesbild und zwei moderne Statuen, St. Martin und St. Ulrich (die Originale sind in der Altertumsammlung) — wahrscheinlich bildeten sie den Anfang der plastischen Dekoration dieser Kirche. An den zwei Seitenportalen ist das Marienleben dargestellt. Am Nordportal oben Geburt Christi und Anbetung der Könige in zwei Feldern, zwei Statuen, Maria und Gabriel flankieren das Portal. Am Südportal ist der Tod und die Krönung Mariä. Sämtliche Skulpturen gehören der Rottweiler Schule an. Die Propheten an den Strebepfeilern des Langhauses stehen ihnen sehr nahe im Stil und sind ebenfalls noch vor 1351 entstanden.

e) Das nach 1340 entstandene Südostportal der Frauenkirche in Eßlingen ist ein Marienportal mit Reliefs aus ihrem Leben in drei Etagen: Weihnachtsschild und drei Könige, Tod und Krönung Mariä. Ihr Meister ist ein Kopist des Rottweiler Prophetenmeisters. — Wo ist die Heimat dieser Rottweiler Schule? Berührungspunkte finden sich mit der Fassade des Straßburger Münsters. Spätere Forschungen finden vielleicht einmal den Prophetenmeister an einer französischen Kathedrale.

II. Die Entwicklung in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und die Gmünder Schule. a) am Chor der Heilig-Kreuzkirche zu Gmünd 1351, b) am Augsburger Domchor 1356 und c) am Ulmer Münster, 1377 begonnen.

a) An den zwei Portalen des Chors der Gmünder Heilig-Kreuzkirche erscheint ein ganz anderes neues Prinzip der Dekoration als am Langhaus, ein Reichtum von Figuren nicht allein nur am Tympanon und den Gewänden, sondern auch in den Nischen der doppelten Archivolten und an den Vorhallen. Am Nordportal die Passion Christi in drei Streifen. Am Südportal unten Auferstehung der Toten, flankiert vom Zug der Seligen und Verdammten, mitten die Apostel, oben der Weltrichter mit Maria und Johannes Baptist und

zwei Rosenkranzengel. In den zwei Zonen der Archivolten 18 Darstellungen: am Nordportal innen mit Martyrien, außen fünf kluge und fünf törichte Jungfrauen, am Südportal an den Archivolten Engel mit Trophäen und Propheten, an der Vorhalle 12 Bilder Schöpfungsgeschichte, Propheten in den Archivolten und drei Prophetenstatuen an den Gewänden. Der Meister des Südportals ist die Seele des Ganzen, der des Nordportals schwächer. Eine neue Schule, die von Gmünd, erscheint hier mit dramatisch belebtem Erzählungsstil, von der Rottweiler Schule scharf getrennt und von den Skulpturen des Langhauses. Dabei waren aber auch minderwertige Hände tätig. Vielleicht beeinflusste Peter Parler, Heinrichs Sohn, diese Chordelationen. 1350—1360 etwa sind die Tympana und Archivolten entstanden, etwas später die Portalstatuen und zwei Bilder des Schmerzensmanns und St. Notburga, gegen Ende des 14. Jahrhunderts zuletzt wahrscheinlich die Statuen der Strebe Pfeiler am Chor, der nach dem Langhaus (nicht vorher, wie früher angenommen wurde) von 1351 ab erbaut wurde.

b) Das Südportal am Chor des Augsburger Doms, 1356 begonnen, ist eine stark vergrößerte Kopie des Südportals am Gmünder Chor, aber das malerische Element tritt hier in wuchernder Fülle auf, in Reliefs des Marienlebens, sitzenden Propheten, Vorfahren Christi und Königen, dem Weltrichter und den Statuen von Maria und Heiligen. Aber auch Zeichen der Entartung sind bemerkbar.

c) Am Münster in Ulm, 1377 begonnen, findet Hartmann gleichfalls Ableger der Rottweiler Schule am Nordwestportal von 1356, das von der alten Ulmer Pfarrkirche stammt, in Reliefs der Geburt Christi und der drei Könige — und am Südostportal mit jüngstem Gericht (einst Hauptportal der alten „Pfarrkirche im Feld“), vor 1377 jedenfalls geschaffen, von einem Autodidakt der Gmünder Schule. Nordostportal mit der Passion und Südwestportal mit Zug und Huldigung der drei Könige, Leben und Krönung Mariä zeigen ein neues Prinzip, das Eindringen von malerischen Motiven. Entwurf und Ausführung dieser zwei Portale sind wohl einem Meister der sogenannten Parlerschule zuzuschreiben, aber diese Ulmer Schule, aus welcher diese zwei Portale hervorgingen, ist ein Ableger der Gmünder Schule. Am Hauptportal des Turms ist ein reicher Genesizyklus mit Reliefs im Erzählungsstil, eine Abart des Gmünder Stils, von Ulrich Ensinger (seit 1392 Baumeister am Münster) dahin bestimmt. Mit der Richtung der Rottweiler Schule verwandt ist auch der Meister des Ravensburger Marienportals, aber mit malerischen Konzessionen, etwa im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts geschaffen. Woher stammt die Gmünder Schule? Abgesehen von ihrer zweiten Entwicklungsstufe mit malerischem Element des italienischen Trecento, dürfte sich das Eindringen der Gmünder wie der Rottweiler Schule in Schwaben bezeichnen lassen „als eine Welle der großen französischen Kunstbewegung, die zweite im Verlauf des 14. Jahrhunderts, die in das schwäbische Neuland der Gotik hinübergebrungen ist“.

III. Im letzten Teil behandelt Hartmann die Ensinger Schule in Ulm und Eßlingen und die Anfänge des neuen Stils von 1400—1420. Er unterscheidet a) am Hauptportal des Ulmer Münsters einen „Meister der Apostel“, der die energischen, prächtigen sitzenden Apostel an den Archivolten der Portalbüchse schuf, vom mehr befangenen „Meister der Pfeilerstatuen“, dessen Schule auch die 19 Figuren der oberen Stirnseite angehören. Diese zwei Meister sind die zwei Hauptvertreter eines neuen realistischen malerischen Stils, der zuletzt in der Statue des Schmerzensmanns und den reich figurierten Konsolen an den Pfeilern des Hochschiffs nach Ulrich Ensingers Tod den vollen Sieg des Realismus feiert. Die vier Statuen der Pfeiler (Muttergottes mit St. Martin, und St. Antonius mit Johannes Baptista) und 19 Statuen oben (Muttergottes, sechs heilige Jungfrauen, 12 Apostel stehend) sowie die herrlichen 12 sitzenden Apostel der Archivolten der beiden Portalbüchse, die Tympanonumrahmung mit Martyrien und den klugen und törichten Jungfrauen werden genau besprochen, der Genesizyklus schon bei der vorigen Bauperiode. Die Skulpturen des Hauptportals sind circa 1395—1420 entstanden. An den Gewänden des Portals stehen jetzt spätere Holzstatuen, ebenso an den Planen des Türpfeilers, eine Holzstatue der hl. Anna Selbdritt steht oben an der Stirnseite des letzteren. Die Statuen auf den Strebe Pfeilern am Chor (Muttergottes und Propheten) sind wohl später entstanden als der doppelte Archivoltenzyklus am Tympanon des Hauptportals. Die Meister der Apostel und der Pfeilerfiguren sind die beiden Hauptvertreter des Ulmer Zweigs der älteren Ensinger Schule, den andern schwäbischen Zweig dieser Schule finden wir in Eßlingen.

b) Ulrich Ensinger leitete den Bau des westlichen Teils der Eßlinger Frauenkirche und des Turms bis zum ersten Geschoss. Am Südwestportal (dem eigentlichen Hauptportal) ist das jüngste Gericht im Tympanon, mit dem Zug der Seligen und Verdamnten unten, oben Weltrichter und zwei Propheten an den Seiten. Das vorzügliche Westportal hat im Tympanon den Ritter St. Georg im Kampf mit dem Drachen, Königsdochter, Burg und den Engel. Beide Portale sind etwa 1400—1420 ausgeführt und stehen in Beziehung zur sogenannten Stiftungstafel im Ulmer Münster, und haben einen Meister eines neuen von Burgund wahrscheinlich importierten realistischen Stils. So führt uns der Verfasser durch drei Schulen des 14. Jahrhunderts bis zur Zeit der Blüte der Plastik im 15. Jahrhundert, wo sie an den geschützten Altarschreinen verbunden mit der Tafelmalerie ins Innere der Kirche einzieht und dort ihre Triumphe feiert. Die Ausstattung des Werks durch den Verlag von Fr. Bruckmann mit prächtigem Druck und 28 scharfen Tafeln ist eine sehr vornehme. Die Straßburger Eunststiftung und Württembergische Staatsregierung haben diese Publikation unterstützt, an der Wissenschaft und Denkmalspflege gleichermaßen interessiert sind.

Oberndorf a. N.

Brinzinger.

APR 29 1986



Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 6.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne
Vestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung
Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50. 1912.Die Kanzeln Toskanas aus dem
12. und 13. Jahrhundert.

Kunstgeschichtliche Studie von J. Bexler.

I. Romanische Kanzeln Toskanas¹⁾.

In dem Werke „Italienische Forschungen zur Kunstgeschichte“ von A. Schmarsow, im 1. Band, der sich mit „S. Martino v. Lucca“ befaßt, erwähnt der Verfasser eine Kanzel in S. Gennaro unweit Lucca, die er selbst nicht gesehen hat, die aber nach seiner Auffassung als ein Werk der Vorläufer der Pisani anzusehen ist. Weil diese Kanzel bzw. ihre Beschreibung in keiner deutschen Kunstgeschichte zu finden war und nicht einmal Burckhardt in seinem Cicerone eine Notiz von ihr bringt, glaubte ich diese Kanzel auffuchen und beschreiben zu sollen.

¹⁾ Literatur zur ganzen Studie:

1. Burckhardt, Cicerone II. Teil, 9. Auflage, Leipzig 1904.

2. Ruhn, Allgemeine Kunstgeschichte, Plastik II, Giefiedeln 1909.

3. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, II. 2. Freiburg 1908.

4. Schmarsow, Italienische Forschungen zur Kunstgeschichte. 1. Bd. St. Martin von Lucca, Berlin 1890.

5. Lübke, Geschichte der Plastik, Leipzig 1863.

6. Hettner, Italienische Studien, Braunschweig 1879.

7. Semper, Toskanische Studien.

8. Semper, Zeitschrift für bildende Kunst, VI, p. 359.

9. Rohault de Fleury: La Messe III vol. Paris 1883.

10. O. Giglioli: Il Pulpito Romano della Chiesa di San Leonardo in Arcetri Presso Firenze.

11. A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte III, I. 5. M. Leipzig 1898.

1. Die Kanzel in S. Gennaro.

Faßt auf dem höchsten Punkt des mächtigen, aber malerisch gelegenen Dorfes S. Gennaro steht die alte Kirche, eine dreischiffige romanische Basilika. Sowohl im Äußern als im Innern trägt die vom italienischen Staat als Nationaleigentum erklärte Kirche einen ziemlich verwahrlosten Charakter. Die Kanzel steht angelehnt an die zweite Säule des Hauptschiffes, welche dadurch den Mischcharakter eines breiten Säulenpfeilers erhielt. Nach der westlichen Seite wird die Kanzel von zwei einfachen, aus schwarzem Stein bestehenden Säulen getragen. Die Basen sind ganz einfach, zwei Wülste mit einer Hohlkehle. Die Kapitäle aus weißem Marmor erinnern an die Kanzel von Gropoli, welche weiter unten beschrieben wird; das vordere zeigt unten das Akanthusblattornament, aber nicht hervortretend, oben an den Ecken hervortretend vier Löwenköpfe, in der Mitte einen Menschenkopf. Das zweite Kapital ist dem ersten ganz ähnlich, nur hat es statt der Löwenköpfe Ochsenköpfe. Der obere Teil der Kanzel hat die Gestalt eines Oblongums. Die vordere Schmalseite ist nur noch zur Hälfte da, weil die Stiege hinaufführte, und ist gegen die Säule abgelehrt. Das ist jedenfalls erst später so gemacht worden. Denn die Einfassung des Feldes ist nicht aus schwarzem Marmor, sondern nur imitiert. Die Platte selbst aber ist alt. Sie zeigt auf schwarzem Marmor verschiedene mit weißem Marmor eingelegte Verzierungen: größere Kreise und innerhalb derselben Blumen. Auf dem oberen Rand ist geschrieben;

Qui vos audit me audit.

Die Vorderseite teilt sich in zwei Felder. In der Mitte zwischen beiden erhebt sich auf einer tellerartigen Basis, welche mit Blättern dekoriert ist und über den unteren Sockel weit hinaus ragt, der Engel des Matthäus, flankiert vom stehenden Ochsen (r.) und Löwen (l.). Alle drei Figuren halten ein aufgeschlagenes Buch. Auf dem des Matthäus steht geschrieben:

S M T E V S

A

A P † S

= S. Matthaeus apostolus. Die Falten des Engelsingewandes laufen alle ganz parallel, auch die Federn der Flügel. Das Auftreten ist noch etwas unsicher, die Figur erscheint plump, aber sie ist doch gut ausgedrückt. Die einzelnen Figuren (Engel, Ochse, Löwe) hatten schwarze Augensterne aus poliertem schwarzen Marmor, wie man bei dem Löwen und namentlich bei dem einen Auge des Stieres, das noch ganz hell und schön glänzt, gut erkennt. Das vierte Symbol, der Adler des Johannes, fehlt, und damit auch das Lesepult. Die Felder der Langseite sind breiter als die der Schmalseiten. Die erste Platte der Vorderseite ist sicherlich jünger; wohl zeigt sie dieselben Ornamente in weißem Marmor auf schwarzer Platte, und zwar sind es in sechs Kreisen vier geflügelte Untiere: Drachen, und zwei ohne Flügel. Aber diese erste Platte ist nur aus weißem Marmor und das Schwarze ist aufgezeichnet, während auf den anderen Platten aus schwarzem Marmor die weißen Verzierungen eingelegt sind.

Die erste Platte trägt die Ueberschrift: Restauratum Anno Domini MDC (1700) . . . Atque per Magistrum ignotum.

Die zweite Platte der Vorderseite hat die Ueberschrift: . . . (Eigename) Plebani ac venerabili(s) Presbyteri fuit hoc pulpitum positum. Eine Jahreszahl ist auf dieser Originalplatte nicht angegeben; auch der Meister nicht. Doch wir finden die Angaben auf der ersten Platte der westlichen Schmalseite. Dort lesen wir am oberen Rand: Sexagesimus secundus Domini annus Mille centum (circum) actis tunc erat. Die Kanzel stammt also aus dem Jahre 1162. Diese

Feststellung ist wertvoll. Wir dürfen diese Kanzel mit der in S. Miniato bei Florenz in einiger Beziehung zusammenstellen. Die dortige Kanzel gehört nach der Ansicht Burthardts dem Ausgang des 12. Jahrhunderts an, also annähernd derselben Zeit wie die in S. Gennaro. Die Kanzel in S. Miniato zeigt rein musivische Arbeit, mit Ausnahme der männlichen Figur, welche auf einem Löwenkopfe steht und den Adler mit dem Lesepult trägt. Ähnlich hier bei der Kanzel in S. Gennaro, welche aber schon die Evangelisten-symbole darstellt. Nur wenige Jahrzehnte später finden wir die Seiten der Kanzeln schon mit den ersten Versuchen von Reliefdarstellungen geschmückt, während in S. Gennaro nur die Evangelistensymbole figurlich dargestellt sind. An den Kanzeln in Gropoli, S. Leonardo Arcetri bei Florenz, Barga, Volterra usw., welche unten noch beschrieben werden, haben wir bereits die ersten Reliefdarstellungen, wohl noch plump, derb und unbeholfen. Aber es war doch ein großer Schritt vorwärts, der dann durch Nicolo Pisano und seine Schule zur Vollenbung geführt wurde.

Wer ist nun der Meister dieser Kanzel? Das sagt uns die Inschrift der ersten Platte auf der westlichen Schmalseite in den Worten: A Magistro Philippo Compositum. Wer aber dieser Philippus gewesen, welch andere Werke er noch ausgeführt hat, wissen wir nicht. Schwarzwald kannte schon den Namen des Meisters, aber das Alter der Kanzel war ihm nicht bekannt. — Die zweite Platte der westlichen Schmalseite ist ebenso restauriert wie die erste Platte der Langseite.

Der obere Rand der Einfassung der einzelnen Felder trägt an der Vorderseite ein einfaches Sternornament (eingelegter weißer Marmor läßt die Sterne heraustreten). Diese Verzierung fehlt aber an der Stelle, wo der Engel steht, ein Beweis dafür, daß hier noch der Adler mit dem Lesepult angebracht war. Der Engel stand nicht hier, wie das zwischen den beiden Platten oben angelegte Stück beweist. Der untere Rand ist auf der Vorderseite ohne Verzierungen, im Gegensatz zur hinteren Schmalseite, welche oben und unten die reichste Verzierung aufweist. Doch fehlt die Sym-

metrie in den einzelnen Zeichen, was vermuten läßt, daß die ursprüngliche Ordnung nicht gewahrt ist.

Es war diese Kanzel gewiß ursprünglich ein auf vier Säulen ruhender Ambo. Noch sieht man an der Säule, an welche jetzt der Ambo angelehnt ist, die Löcher zum Halten des Stiegegeländers. Die Restauration zur Barockzeit war keine Verbesserung, sondern eine Verschlechterung.

2. Die Kanzel zu S. Michele in Gropoli.

Als eine der ältesten Kanzeln mit Reliefdarstellungen darf wohl die in der Kirche S. Michele zu Gropoli gelten. Man erreicht diese einsam und verlassen thronende Kirche, welche jetzt ein Drattorio der Villa Dalpina ist, am besten von Pistoja aus. Dieses altehrwürdige Gotteshaus wird schon erwähnt in den Bullen der Päpste Urban II. und Paschalis II. 1094 und 1105.

Es hat den romanischen Stil des 12. Jahrhunderts mit einer sehr einfachen Fassade, welche ehemals mit der Statue des hl. Michael geschmückt war. Diese merkwürdige Statue befindet sich heute in der Kirche. Sie dürfte wohl demselben Meister angehören, der die Kanzel gemacht hat.

Die Kanzel lehnt sich an die Südseite der Wand an und ruht auf drei Säulen. Sie hat quadratische Form. Zwei der Säulen, welche gegen Westen schauen, stehen auf Löwen, die ebenfalls nach dem Westportal blicken. Der vordere Löwe,

dessen Kopf stark verstümmelt ist, hat einen Menschen unter sich, den er niedergeschlagen hat, der andere, hintere, der gut erhalten ist, einen Drachen. Die dritte Säule steht auf einer einfachen Basis. Die Kapitäle der zwei Löwen Säulen bestehen aus einem einfachen Akanthusblatt mit vier kleinen Blättern, über denen je ein Tierkopf oder eine Menschenfrage angebracht ist; in der Mitte ist ein Stern.

Das Kapital der vorderen Säule zeigt nur die vier Köpfe.

Hier finden wir also zum erstenmal die Figur des Löwen als Basis für die Säulen. Nach Burckhardt ist der Löwe ein Symbol des Bösen, und man darf noch bestimmter sagen im Anschluß an I. Petrus 5, 8: ein Symbol des Teufels. Die auf dem Rücken der Löwen ruhende Kanzel ist demnach aufzufassen als ein Zeichen des endgültigen Sieges des göttlichen Wortes über den Teufel.



Kanzel von Gropoli.

Unser größtes Interesse erregen die Reliefdarstellungen der Kanzel: Auf der vorderen Schmalseite, wo die Stiege heraufkommt, ist kein Relief angebracht. Auf der hinteren (westlichen) Schmalseite dagegen sehen wir zwei Reliefdarstellungen, welche durch die Einfassung der Reliefs getrennt werden. Unten in der Mitte zwischen beiden Darstellungen erblickt man die große Frage (Kopf) Satans, an der noch Spuren der Bentalung besonders an den Augen und an der Zunge zu entdecken sind. Auf derselben standen, wie

jetzt noch in Pistoja an der Kanzel in der Chiesa di S. Bartolomeo in Pantano, die Evangelistenymbole mit dem (Adler) Lesepult. Hier in Groppoli ist davon gar nichts mehr zu sehen außer dieser Basis der Teufelsfrage. Das erste Relief stellt die Verkündigung dar. Gleich große Figuren füllen das ganze Feld aus. Maria hält wohl eine Spule zum Spinnen in der Hand. (Motiv aus den Apokryphen!) Besser gelungen und gut erhalten ist der Engel, welcher einen Stab trägt und die drei ersten Finger der rechten Hand erhebt. Es ist also nicht richtig, wenn Schmarzow sagt, daß nur Maria noch erhalten sei.

Das zweite Relief stellt die Visitation dar. Maria und besonders Elisabeth haben alte Gesichter. In der Ecke links Zacharias, der sich auf einen Stab stützt; auf seinem Rücken (über ihm) ein Engel, wohl der Erzengel Gabriel; also ein kurzer Hinweis auf die Verkündigung der Geburt des Johannes.

Der zweiteilige Eckpilaster ist mit Rosetten verziert.

Die Reliefs der Langseite. 1. Geburt Christi. Oben liegt Maria auf einem Bett ganz eingeschnürt, schlafend, ohne jeglichen Hauch eines religiösen, höheren Lebens. Ueber ihr das Jesuskind ebenfalls eingeschnürt in der Krippe liegend, dabei Ochse und Esel; links in der Ecke ganz oben der tellerförmige Stern. Unten baden zwei Frauen, die gleich groß sind, obwohl die eine von ihnen kniend dargestellt ist, das Jesuskind, das aber, viel größer als oben, wie ein Knabe von 2—3 Jahren erscheint. Die kleinere, zwerghaft aussehende Frau gießt das Wasser in die große Badewanne. Links in der Ecke sitzt St. Joseph auf einem Stuhl und schläft; die linke Hand scheint das müde Haupt zu stützen. Er fehlt der ganzen Szene seinen Rücken und kümmert sich anscheinend nicht um dieselbe. Neben seiner imposanten, aber plumpen Gestalt erscheinen die Wärterinnen ganz klein. Teilnahmslose Resignation ist auf seinem Antlitz ausgeprägt. Ueber dem Haupte von St. Joseph schwebt ein Engel, der ein Gefäß in der Hand trägt, dessen Deutung ganz unsicher ist. Schmarzow nennt diese Darstellung „ein Bild freudloser Erschöpfung und hoffnungsloser

Dumpfheit, nur belebt durch den Stern und den Engel, die einzige Beimischung biblischen Charakters“ (p. 42).

Das zweite Relief der Langseite stellt im Hauptbild die Flucht nach Aegypten dar.

Maria mit dem Kind, das in ein Tragtissen eingewickelt ist, sitzt auf einem Maultier (?), das Joseph mit der Peitsche in der Hand rückwärtsgehend am Halfter führt; oben schwebt als Beschützer und Wegweiser ein Engel. In der rechten Ecke dieses Reliefs erblickt man die Verkündigung an die Hirten, die doch nicht zur Hauptdarstellung paßt. Sie sollte vielmehr auf dem anderen Relief sich finden. Es sind zwei Hirten, die scheinbar auf drei Schafen und einem Hund sitzen. Der Künstler, der die Gesetze der Perspektive nicht kannte oder nicht anzuwenden verstand, türmt die Figuren übereinander, da er sie nicht nebeneinander zu stellen vermag. Die Hirten sind nur bis zur Brust sichtbar. Ein fast skelettartiger Engel bringt den Hirten die frohe Botschaft. Ein dritter Hirte, viel größer als die andern, mit einer Tasche an einem Stab über dem Rücken, schreitet mächtig aus, um nach Bethlehem zu gehen. Es gewinnt aber, da er in die Hauptdarstellung hineinragt, den Anschein, als ob er mit der hl. Familie nach Aegypten ziehen wollte.

Der äußerste, ziemlich vorspringende Pilaster trägt als Verzierung ein drachenartiges Tier, das ziemlich gut gelungen ist.

Wer ist nun der Meister dieser Kanzel, und wann ist sie erstellt worden? Die Antwort gibt (aber nur zum Teil) die Inschrift, welche kaum lesbar auf der Langseite auf dem unteren Gesims zu lesen ist und wahrscheinlich also lautet:

„Hoc opus fecit fieri hoc opus Guiscardus (?) plebanus.“

Plebanus ist der Rektor einer Mutterkirche oder Plebanie. Man sagt heute noch: il pievano und für die Kirche lapieve.

Der Name des Meisters ist also nicht genannt. Es scheint auch kein berühmter Künstler gewesen zu sein. Vielmehr vertrat die plumpen und unbeholfenen, kunst- und seelenlosen Darstellungen die

Hand eines ziemlich unvermögenden Steinmetzen. Das ist auch die Ansicht von Schmarow, der in dem Meister einen geringen, nach hergebrachten Kompositionen und altüberlieferten byzantinischen (?) Vorlagen arbeitenden Handwerker erblickt. Freilich, ein ganz richtiges Bild bietet die jetzige Kanzel nicht mehr, weil die Bemalung der Reliefe vergangen ist. Daß diese bemalt waren, beweisen die schwarz eingefügten Augen und andere Kennzeichen.

Die Jahreszahl lesen wir auf der west-

aber doch begangen worden ist. Sicherlich gab es in den Städten Toskanas noch manche Kanzeln von dieser Art, die jetzt verschwunden sind. Einige, welche schon einen Fortschritt gegenüber der von Groppoli bedeuten, sind auf uns gekommen, so vor allem die in S. Leonardo in Arcetri bei Florenz, die nun im folgenden auf Grund einer eingehenden italienischen Studie beschrieben werden soll.

3. Die Kanzel in San Leonardo in Arcetri bei Florenz.

Diese Kanzel stand ursprünglich in der nunmehr zerstörten Basilika S. Piero Scherragio beim Palazzo vecchio in Florenz. Im Jahre 1782 wurde die dort befindliche Kanzel in der Kirche di San Leonardo in Arcetri vor der Porta S. Giorgio, etwa 10 Minuten von Florenz entfernt, aufgestellt. Die Aufstellung aber, welche unter dem Pfarrer Giovanni Battista Gheri erfolgte, wurde, wie der Verfasser der Monographie Odoardo S. Giglioli mit Recht sagt, unerfahrenen Händen anvertraut, welche keine Rücksicht auf die Inschrift und die richtige Anordnung der Darstel-



Kanzelrelief von Arcetri.

lichen Schmalseite, und es ist das Jahr 1193. Also nur 30 Jahre nach der Kanzel von S. Gennaro, welche noch gar keine Reliefdarstellungen aufweist, ist diese Kanzel gemacht worden. Mag nun auch, wie Burkhart sagt (380), dieses Werk durch seine äußerst plumpen Skulpturen auffallen, es bedeutet doch nach meiner Ansicht einen großen Fortschritt gegenüber der Kanzel von S. Gennaro. Der Meister hat, wenn auch nicht mit großem Geschick, einen neuen Weg eingeschlagen, der wohl nicht von ihm gefunden worden,

lungen nahmen. Es herrscht in der Zusammenstellung eine große Unordnung. Die Kanzel hatte unter der Übertragung und Neuaufstellung viel zu leiden. So ging die Einrahmung des Relief: Geburt Christi, der Fries über den Säulen verloren, ja sogar zwei Reliefs sind vollständig verschwunden, welche die frühere freie vierte Seite schmückten. Die Kanzel steht jetzt an die südliche Wand der Kirche angelehnt; aber ursprünglich stand sie sicherlich losgelöst von der Wand und frei auf vier Säulen. Von den alten vier Säulen

sind nur die zwei vorderen, aus Granit bestehend, mit den korinthischen Kapitälern geschnitten, erhalten, während die zwei anderen, an die Wand angelehnten, mit ionischem Kapitäl und aus schwarzem Stein von der Restauration herrühren. Ihre rohe Bearbeitung weist, wie Giglioli bemerkt, auf die barbarische Restauration von 1782 hin. Die ganze schwere Masse aus Stein mit Architrav, Fries und Karies, welche sich auf die Kapitälern aufsetzt, gehört derselben Zeit an. Dagegen ist der obere Teil, der Kranz, welcher die Reliefdarstellungen abschließt, mit Friesen, Eierstab und Zahnschnitt alt, aber auch nur auf der Vorder(Lang)seite und der westlichen Schmalseite. Der Rest ist restauriert in schwarzem, ungeschliffenem Stein. Alt sind auch die schönen Einfassungen der Reliefs: Anbetung der Weisen, Stammbaum Jesse und Abnahme vom Kreuz, in geschnittenem Marmor, während er bei den anderen Bildern durch eine Füllung von schmutzigem, schwarz übermaltem Gips ersetzt ist.

Gehen wir zur Betrachtung der Reliefs über. Sie sind in folgender Reihenfolge angebracht:



Die ursprüngliche Ordnung aber war, wie die Inschrift auf der Vorderseite beweist, folgende: Westliche (rechte) Schmalseite: Præsentatio und Baptismus. Vorderseite (Langseite): Adoratio und Nativitas. Denn es stehen unten die Verse unter dem ersten Relief: Tres tria dona ferent, Trinum sub sidere quaerunt.

Unter dem zweiten aber lesen wir die Worte:

Admixtum cernunt . . . animalia Christum.

Der Stammbaum Jesse gehört also nicht hieher, vielmehr auf die westliche Schmalseite neben die Deposito. Also ergibt sich folgendes Bild:



Bei der Besprechung der Reliefs beginnen wir mit dem Stammbaum Jesse.

Dieses Relief erweckt unser Interesse deshalb so sehr, weil auf keiner anderen romanischen Kanzel, auch auf keiner des 13. Jahrhunderts, dieses Motiv sich findet.

Jesse ist bärtig dargestellt mit starkem Haupthaar, in die Tunika eingehüllt; das Unterkleid ist straff angezogen, so daß die Körperlinien ganz klar heraustreten. Er ist eingeschlafen und stützt liegend das Haupt auf den linken Arm, während der rechte in behaglicher Ruhe über den Körper sich hinstreckt. Aus seinen Lenden geht der Stammbaum heraus, der aber nicht nach der Natur gezeichnet, sondern stilisiert ist. Er trägt Zweige, Blätter und Blüte und Früchte, durch zwei Rosenzweige dargestellt. Zwei andere, mehr naturgetreue Bäume, welche nur mit weißem Marmor in die schwarze Füllung eingelegt sind, umgeben die über dem Baum thronende Madonna. Maria, welche auf einem Thron sitzt, in einen weiten Mantel und eine lange Tunika gehüllt ist und eine Krone auf dem Haupte trägt, hat nach Giglioli byzantinischen Typus, das Aussehen einer orientalischen Kaiserin. In ihrem Schoß hält sie das segnende Kind, das aber ziemlich groß, als ein Knabe von 3—4 Jahren dargestellt ist. In den vier Ecken stehen Propheten, welche Spruchbänder in der Hand halten. Der königliche Prophet David ist leicht an der Krone zu erkennen; er steht links oben und hat wie unten Jesaias die Hand erhoben, wohl nicht zum Segnen, sondern um auf die Prophetie hinzuweisen. In eine kurze Tunika und Mantel gekleidet trägt David die Inschrift: Tu es sacerdos in aeternum. Jesaias trägt einen zugespitzten Bart und lockige, über die Schultern fallende Haare. Seine Prophetie, auf der Spruch-

rolle geschrieben, lautet: Egrediet(ur) Virga de Radice Jesse.

In der rechten Ecke steht Moses mit einem byzantinischen Rauchmantel. Gesicht und Arm sind ziemlich verstümmelt. Auf dem Spruchband, das er mit beiden Händen horizontal hält, stehen die Worte aus Deut 18, 15 geschrieben: Prophetam suscitabit vobis Dominus.

Die untere Figur konnte ich nicht bestimmen. Die jugendliche bartlose Gestalt hält das Spruchband wie eine Harfe in die Höhe. Auf demselben stehen die Worte: Cum venerit Sanctus Sanctorum ces — es wurde nun ergänzt von einem Kopenhagener Gelehrten: cessabit unctio, und gesagt, die Stelle finde sich bei Daniel 9, 26. Das ist aber eine Täuschung. Eine Anfrage an den derzeitigen rector ecclesiae in S. Leonardo, wie die Worte ganz genau gelesen werden, blieb leider ohne Erfolg. Es wäre denkbar, daß es sich um eine zusammenfassende Wiedergabe des Sinnes des Danielstelle 9, 24—27 handelt. Vergleichen wir dieses Relief mit denen von Groppoli, so zeigt sich ein recht bemerkenswerter Fortschritt. Das Rohe und Plumpe von jener Kanzel finden wir in diesem Relief nicht. Es ist aber gleich zu sagen, daß nicht alle Reliefe in S. Leonardo auf der gleichen Höhe stehen. Nehrlich schön und gut wie der Stammbaum ist das zweite Relief: Die Geburt Christi. (Fortf. folgt.)

Ueber den Bau und die Ausstattung katholischer Kirchen.

Von Professor L. Baur.

(Schluß.)

Dazu kommt noch ein zweites, das ich so formulieren möchte: wir stecken uns das Ziel von vornherein nicht hoch genug, sondern sind allzu bald zufrieden, wenn nur dem größten Bedürfnis etwas abgeholfen ist und der Bau den dringendsten Anforderungen Genüge tut. — Ein drittes kommt in Betracht. In manchen Fällen sind wir vielleicht etwas zu ungeduldig und können zu wenig warten. Haben wir glücklich unsere 50 000 oder 100 000 Mark beisammen, so meinen wir: jetzt sei die Zeit zum Bauen gekommen. Die Alten

machten es nicht so. Da kann nichts wirklich Bedeutendes herauskommen. Und doch baut man Kirchen für Jahrhunderte. Sie sind ein religiöser und künstlerischer Gruß unserer Zeit an künftige Geschlechter. Selbstverständlich muß auch ein Unterschied gemacht werden hinsichtlich der Dringlichkeit des Baues und der pekuniären Lage. — Ich kenne eine verhältnismäßig kleine katholische Gemeinde in der Schweiz, sie mag nach meiner Schätzung etwa 1500—2000 Seelen, durchweg einfache Leute in bescheidenen Verhältnissen zählen, die eben ein Gotteshaus von erfreulichster Schönheit herstellt, etwa um den Preis von 450 000 Franken. Darunter befindet sich ein Ausgabeposten von 60 000 Franken für Ausmalung der Kirche mit Freskogemälden. Dieses hocherfreuliche Resultat konnte nur dadurch erzielt werden, daß man sich, solange es ging, mit den bescheidenen bisherigen Verhältnissen begnügte und so lange drauf los sparte, bis man den Kirchenbau plus einer wirklich künstlerisch wertvollen Ausschmückung in Aussicht nehmen konnte, allerdings, indem man einen Teil der Bausumme auf die künftigen Geschlechter abwälzte. Der Unterschied liegt meines Erachtens in der Methode, insofern man im einen Falle die malerische Ausschmückung von vornherein in Aussicht nimmt und in Rechnung setzt, und so lange die Aufgabe des Bauprogramms nicht als erledigt erachtet, bis auch jene durchgeführt ist, im anderen Falle geht man von der Meinung aus, das Bauprogramm sei erledigt, wenn der Bau selbst fertig, der Architekt mit mehr oder weniger freudigen Gefühlen verabschiedet und die Innenausstattung in den aller-notwendigsten Stücken beigebracht ist. Dann atmet man erleichtert auf und ist mit sich selbst außerordentlich zufrieden. Ob die Kirche malerischen Schmuck erhält oder nicht, oder welcher Art dieser einmal sein werde, darüber zerbricht man sich den Kopf nicht. — Das dürfte nicht das Richtige sein. Eine neue Kirche soll künstlerisch in allen Teilen vollkommen sein. Und eine katholische Kirche verlangt, um die nötige Wärme, um nicht zu sagen, das religiöse Heimatsgefühl in uns wach zu rufen, auch entsprechenden malerischen

Schmuck. Die beglückenden Heilswahrheiten, welche unsere Herzen ganz erfüllen, sollen uns in Linie und Farbe vor das Auge treten, wie es seit den Zeiten der ersten Christen war. Gewiß muß zu allererst dem dringendsten Bedürfnis abgeholfen werden. Aber es wäre höchst erfreulich, wenn man bei uns auch der Innenausstattung noch mehr zuwenden könnte. Daß dabei die Hauptabsicht auf eine monumentale Malerei gelegt werden sollte, bedarf keiner weiteren Ausführung. Wo dies aber nicht möglich ist — und in unseren Verhältnissen wird man sich wohl in den meisten Fällen etwas bescheiden müssen — da suche man wenigstens der Tafelmalerei den ihr gebührenden Platz einzuräumen und das eine und andere künstlerisch wertvolle Tafelbild zu beschaffen. Es ist seit Zanitschek und Muther leider eine wahre Manie geworden, sich über die Nazarener zu erheben und sie möglichst herabzusetzen. Jeder junge Stümper und Klexer glaubt sich — im glücklichen Besitz moderner Farbentechnik — himmelhoch über sie erhaben dünken zu dürfen. Das armseeligste kunsthistorische Wissen weckt in seinem glücklichen Besitzer das Bewußtsein, daß er berufen sei, über die Nazarener seine volltönenden Generalverdikte loszulassen. — Es fällt niemand ein, die Malerei der Nazarener als eine absolut gültige Norm für ewige Zeiten zu bezeichnen. Niemand stellt in Abrede, daß ihre Farbengebung dem heutigen Können nicht entspricht, daß ihre Manier heute vielfach als zu süßlich empfunden wird, aber unsere heutigen Maler würden trotzdem gut tun, von ihnen zu lernen, fromm zu malen, in enger Fühlung mit dem Gedanken der Liturgie, der katholischen Glaubenslehre und der Geschichte der Heiligen.

Unter dem Titel: „Ein sonderbarer Angriff auf die Kunst der Nazarener“ hat vor wenigen Wochen Geheimrat Professor Dr. Finke (Freiburg) gegen besonders seltsame Ausführungen dieser Art Stellung genommen. Es war den Nazarenern von Konservator Witte vorgeworfen worden, sie hätten den Zwiespalt zwischen religiöser und profaner Kunst geschaffen. Seit jener Zeit seien der Kirche die Zügel der Kunst aus der

Hand gewunden. Dagegen habe — selbstverständlich! — der Protestantismus sich der Kunst angenommen. Davon zeugen Männer wie Gebhardt und Uhde; Künstler mit einer Kraft, die heute für den Deutschen religiöses Bedürfnis ist. Aus ihren Bildern spreche Mannesfrömmigkeit und weitgehendes Verständnis der Religion und der kirchlichen Ereignisse. — Diese mehr als seltsamen Sätze fertigt Finke in folgender Weise ab:

„Den Nazarenern ist alles mögliche mit Recht und Unrecht vorgeworfen worden, daß sie zu idealistisch, zu weich, zu wenig deutsch, zu engherzig usw. gemalt hätten; daß sie aber den Zwiespalt in die moderne kirchliche Kunstauffassung gebracht haben, das wird ihnen hier wohl zum erstenmal aufs Schuldkonto geschrieben. Umgekehrt wird ein Schuh daraus! Die Nazarener, ob Overbeck und Cornelius, ob Führich und die Düsseldorfser ist ja gleich, wollten nichts anderes, als was ihr ganzes Zeitalter wollte und tat: die Kultur- und Kunstideale beeinflussen lassen durch eine größere Vergangenheit, dort das Mittelalter, hier die Renaissance. Wie die Renaissance aus der Antike schöpfe, so die Nazarener aus der Renaissance. Gewiß, mancher verlor sich und seinen Stil, viele meinetwegen, lange nicht alle! Sie wollten sicherlich nicht ihre Kunstauffassung zur alleinseigmachen erheben, sie wünschten nur zu malen wie es ihnen ums Herz war. Und was geschah? — Da kamen die Konservatoren und Kunstgelehrten und erklärten, solche Kunst könne man nicht gut heißen, sie sei zu weltlich. Einer — er wohnte in Köln — nannte die Kunst der Apollinariiskirche direkt heidnisch. So begann der Streit und die Entzweiung, und die Nazarenerkunst kam um ihre großen Aufgaben, weil die kirchlichen Behörden scheu wurden. Allerlei kann man darüber in meiner Karl-Müller-Biographie lesen, und noch manches wäre dem beizufügen. Der Hinweis auf die Uhldebilder als Muster christlicher Kunst erinnert mich an die seltsame Erscheinung, daß ein kleiner Kreis junger Kunstgelehrter, Laien, aber auch einige Geistliche, seit einigen Jahren sich nicht genug tun kann in der Herabsetzung der Nazarenerkunst. Zum Totschlag gehört da nicht viel Mannesmut, nachdem Zanitschek und Muther vorausgegangen sind. Aber eine vertieftere kunstgeschichtliche Auffassung scheint mir doch in den Werken Gurlitts, Schmidts u. a. neuerdings hervortreten, die jene Kunst aus ihrer Zeit herauszuverstehen und liebevoll zu würdigen suchen. Ist jenen Kritikern wohl jemals der Gedanke klar geworden, was eine Kunst bedeutet, die ein paar Jahrzehnte hindurch als die christliche Kunst der ganzen Welt galt, über die ein berühmter spanischer Maler wie ein irisches Theologenblatt mit gleicher Bewunderung urteilten, die auch jetzt noch, wo ihre Vertreter Jahrzehnte tot sind, in den romanischen Ländern wie in den Ländern englischer Zunge lebendig ist, d. h. gekauft wird? Da sind die Franzosen doch bessere Leute: sie ließen den von den

Nazarenern beeinflussten Flandrin wie die naturalistischen Delacroix und Delaroche in ihren Kirchen malen und beiden Vertretern wurden von kirchlicher Seite Denkmäler gesetzt. Auch der Verehrer der Nazarener wünscht eine neue Blüte kirchlicher Kunst auf Grund der modernen Erzeugenschaften; aber daß dazu unbedingt die Herabwürdigung vergangener Kunstströmungen gehört, will mir nicht einleuchten! Große Gelehrte respektieren ihre Vorgänger, auch wenn sie noch so viel an ihnen auszufehen haben, so werden hoffentlich auch die kommenden großen Künstler anders über die Nazarener urteilen, als manche moderne Kunstgelehrte¹⁾.“

Man kann Herrn Geheimrat Fünke nicht dankbar genug sein für dieses besonnene Wort, und es wäre nur zu wünschen, daß es überall gebührende Beachtung fände. Es ist nur die andere Seite derselben Erscheinung, wenn wir sagen: Nicht weniger halllos und innerlich unwahr, nicht weniger alle grundsätzlichen Gesichtspunkte aus den Augen lassend ist die damit in der Regel verbundene Lobhudelei auf den religiösen Charakter der Kunst Gebhardts und Uhdes.

Ein für die kirchliche Kunst in Deutschland erfreuliches Ereignis ist es, daß durch die Gründung zweier neuer Professuren für kirchliche Kunst an der Kunstakademie zu Düsseldorf wieder an die alten glorreichen Traditionen Düsseldorfs angeknüpft werden soll, daß damit die Zahl der aus dem Geiste der katholischen Kirche heraus schaffenden Künstler verstärkt wird, daß München und Düsseldorf in einen gesunden und der religiösen und künstlerischen Qualität ihrer Werke hoffentlich förderlichen Wettbewerb eintreten können, und nicht zuletzt, daß damit dem katholischen Klerus eine weitere Stelle sachmännlicher und — was nicht weniger für den Klerus wichtig ist — zuverlässiger Beratung in den Angelegenheiten der kirchlichen Kunst eröffnet wird.

Die Wiesensteiger Glocken.

Ein Beitrag zur vaterländischen Glockenkunde.

Von Pfarrer Wunder, Mühlhausen.

(Schluß.)

Kaiserliches Patent vom 20. November 1650.

„Wir Ferdinandt der Dritte 2c. 2c. entbieten allen Churfürsten, Fürsten 2c. 2c. Unter-

¹⁾ „Köln. Volkszeitung“ 1912 Nr. 252 vom 21. März (Feuilleton).

tanen unser gegenwärtiges Patent . . . und geben euch hiemit gnädiglich zu vernemen, daß uns unser Stuchgießer und des Reichs lieber getreuer Leonhart Löw für sich und im Namen der im Hl. Römischen Reich sess- und wohnhaften Stuch- und Glockengießer allerunterthänigst klagenb zu erkennen gegeben, welchergestalt von einer geraumen Zeit her etliche ausländische Personen, welche sich für Glockengießer ausgeben, und doch solche Kunst der Ordnung nach nie gelernt hatten, sowohl im Hl. Römischen Reich, als unserm Erbkönigreich, Fürstentum und Landen, von einem Ort zum andern vagieren und durchlaufen, die bishero mit ihrer Stümpferei viel ehrliche Leut lintergangen und übervortheilet, und daher Er Löw und andere im Hl. Römischen Reiche wohnliche ehrliche Stuch- und Glockengießer (als welche ihre Gesellen bishero mit schweren Unkosten erhalten) sich nicht unzeitig besorgen müssen, daß davor diesem Unheil beizutreten möcht remediert werden, Ihnen von dergleichen verlossenen Gesellen noch immerfort größerer Eintrag und Schaden geschehen und also dadurch ihre Nahrung entzogen werden möchten, mit unterthänigster Bitte. Wir geruheten ihnen wider dergleichen unfromliches Beginnen, nicht allein Unsere hilffliche Hand zu bieten, sondern auch Unser Kaiserliches Patent an Euch 2c. 2c. zu dem End zu erteilen, damit dergleichen Störer weder auf Unserer noch Eurer Jurisdiction und Botmäßigkeit gelitten noch geduldet werden. Wenn wir dann dies Begehren der Billigkeit gemäß zu sein befinden, insonderheit betrachtet, Sein Leonhart Löwens Uns und Unserem Hochlöbl. Haus Österreich in die vierzehn Jahr lang mit Gießung der Stuch- und anderer Verfassung hiezu gehöriger Notwendigkeiten erwiesene treuegehoramsche Dienste, auch die für ihn eingewandte gnädigste Intercession. So haben wir in dies Begehren gnädigst verwilliget. Hierumb so gesonnen und begehren wir an Euch . . . ernstlich befehlend: Sie wollen auf Fürweisung dieses Unseres Kayserl. Patents oder glaubwürdige Abschrift davon, und auf Sein Leonhart Löwens und anderer im Hl. Römischen Reich wohnhaften, ehrlichen Stuch- und Glockengießer gebührendes Anrufen, wider mehr gedachte hin und wieder vagierende Personen und Störer, da dieselben sowohl im Hl. Römischen Reich, als Uns. Erbkönigreich, Fürstentum und Landen angetroffen und betreten würden, Ihnen ihre hilffliche Hand bieten, solche Personen abschaffen, und deren Unterschleif nicht gestatten, sondern wider Sie ein gebührendes Einsehen haben und mit ernsthafter Straf verfahren und procedieren. . . .

Gegeben in Unserer Stadt Wien, den zwanzigsten Novembris Sechzehnhundertundfünfzig.

Ferdinandt.“

Daß alle Bemühungen Ernst's nutzlos waren, zeigt der Erfolg: die Arbeit wurde trotzdem im Jahre 1694 den Hofier übertragen. Ausschlaggebend für die Stiftsherren mögen wohl die guten Zeugnisse gewesen sein, welche die Hofier vorweisen konnten, hatten sie

ja kurz vorher (1693) das herrliche zwölfsinnige Obermarchtaler Geläute gefertigt, mitbestimmend war wohl auch der konfessionelle Gegensatz: die Rosier waren katholisch, Ernst dagegen Lutheraner. Kanonikus Bulling wandte sich auch wegen der zu gießenden Glocken um Rat ans Kloster Obermarchtal und bekam bis ins einzelste gehende Ratschläge betreffs Zusammenfügung des Glockenmaterials, Aufziehen der Glocken usw., und zwar von P. Norbertus Thail. Dieser schreibt:

„Nehme man gemeines Zinn, so sei das Verhältniß von Kupfer und Zinn = 75:25, nehme man aber englisches Zinn, dann 80—20. Zu Marchthal feindt die Glocken völlig inwendig des Thurms hinaufgezogen worden. Die neuen Seiler waren in doppelter Höhe des Thurmes ober Länge gemacht worden. Durch diesen modum ist, Deo sint laudes, alles glücklich von Statt gangen. So ich euch nochmal von Herzen grümbt wünsche und mich gehorsamblich befehle.“

Die vier neuen Glocken, ein „musikalisch Geläut in Sekunden“, wogen zusammen 92 Zentner, die große 38, die zweite 25, die dritte 17 und die vierte 12 Zentner. Zu diesen 92 Zentnern lieferte das Stift 12 Zentner Metall durch Drangabe der Rosierschen Glocke von 1655. Das übrige Metall, 80 Zentner, wurde vom Stift in Ulm gekauft, so erhielt z. B. Johann Jakob Holl in Ulm 1116 fl. 13 fr. für 2880 Pfund geliefertes Kupfer¹⁾. Die Mischung von Kupfer und Zinn war 70:30. (Das wäre auffallend viel Zinn; nach Herbers Konversationslexikon (s. v. Glocke) werden heutzutage 77—80% Kupfer und 20—23% Zinn genommen; den hellsten und reinsten Klang ergeben 78% Kupfer und 22% Zinn.) Das Glockenmetall kostete zusammen 3269 fl.; für das Gießen bekamen Johann de Rosier und Joseph Jullian für den Zentner 6 fl. 15 fr., zusammen 575 fl. Gegoßen wurden die Glocken in Jehenhausen bei Günzburg. Die Klöppel verfertigte Hans Balthasar Schleicher, sie wogen 310 Pfund und kosteten 155 fl. 48 fr.; das Eisen hiezu lieferte die Eisenhütte in Königsbrunn; 12 fl. bekommt der Bürgermeister von Boll für gelieferte Eisen zu den Glocken-

stählen. Die Schlosserarbeiten hiezu fertigte Johann Oltner, Schlossermeister von Gmünd. Im ganzen mag das Stift ca. 4100—4200 fl. Auslagen gehabt haben.

Auch über die Tilgung dieser Kosten geben die Akten Aufschluß. Erhalten ist z. B. ein Zettel mit einem Kostentilgungsplan, da heißt es:

80 Zentner Glocken kosten das Metall	3260 fl.
Dazu bezahlt der Dekan allein	500 fl.
unter der Bedingung, daß ihm alle Glocken bei seinem Absterben geläutet werden.	
Der Spital leiht ohne Zins auf drei Jahr	300 fl.
Die Klosterfrauen leihen	300 fl.
St. Propst Teil sollte betragen	500 fl.
Die Bruderschaft	100 fl.
Item sollte doch auch der Spital app-licieren	60 fl.
Die Burgerschaft und der Pfarrer	100 fl.
zusammen	1860 fl.
restiert noch	1400 fl.

Diese 1400 fl. wurden durch Anleihen gedeckt; so erhob das Stift im Jahre 1694 vom Kloster Ursprung 1000 fl.

Von diesen vier Glocken ist nur mehreine, die zweite, im ursprünglichen Zustand vorhanden, alle übrigen mußten umgegossen werden. Die große Glocke mit langer Inschrift zerbrach 1834 und wurde im selben Jahr von Heinrich Kurz, Glockengießer in Stuttgart, umgegossen. Die alte Inschrift lautete¹⁾: „A fulgure et tempestate — Libera nos Domine. Anno salutis 1694 in honorem ssae Trinitatis, Mariae magnae matris, Virginis, et S. Josephi, sponsi Deiparae et S. Cyriaci Mart. Titularis et aliorum compatronorum Collegii Ecclesiae Wiesensteig. Francisc. Frideric., com. a Wolkenstein, praepos., Joan. Jacob. Sutor, lic. decan., Francisc. Ziegler lic. sen. can. Joan. Heberle, lic. can. par. M. Joan. Scheicher, Theologiae ex. can., M. Joan. Bulling, can., M. Georg. Jacob can., M. Christoph. Willib. Schmid a Wellenburg, can. Joan. Bapt. Rieger, lic. can. fundi curarunt.“

Wappen.

Der Umguß geschah auf Kosten des württembergischen Staates, obwohl derselbe keine Baupflicht an der Stiftskirche

¹⁾ Von Kirchheim u. Deck wurden 325 Pfund Kupfer gekauft, dasselbe wurde aber nicht verwendet und soll an den Magistrat in Badnang verkauft werden. Das Langhaus der Kirchheimer Stadtkirche wurde 1690 durch Brand zerstört, dabei zerbrachen auch die Glocken.

¹⁾ Nach der Pfarrchronik Wiesensteig.

hatte. Der damalige wiesensteigische Kameralverwalter Friedrich Bauer hatte die Sache bei der Regierung warm befürwortet, weshalb sein Name auch auf der neugegossenen Glocke angebracht wurde. Die Inschrift lautet nämlich: In honorem S. Josephi. Regnante Guilielmo, augustissimo et clementissimo rege Württembergiae auspice Frederico Bauer, reg. cam. h. looi praeposito, testantibus Joan. Ev. Brander, civitatis parochi, Cyriaco Baumeister, civitatis praefecto. Auf der anderen Seite: Heinrich Kurz, Glockengießer in Stuttgart 1834.

Gegossen wurde die Glocke am 23. September, kam in Wiesensteig an am Samstag den 18. Oktober abends 6 Uhr, wurde geweiht am 19. Oktober, Kirchweihsonntag, wurde am Dienstag den 21. Oktober abends 5 1/2 Uhr aufgezogen, am darauffolgenden Mittwoch mittags 12 Uhr zum erstenmal geläutet. Die Glocke hat einen sehr schönen, runden und vollen Ton.

Die zweite Glocke von Rosier hat folgende Inschrift: A peste, fame et bello libera nos Domine. 1694. In honorem sacrae familiae Jesu Mariae et Josephi. Durch das Feuer sind wir verflossen. Joh. Rosier und Jos. Jullien haben uns vier gegossen¹⁾. Diese Glocke ist noch ursprünglich erhalten, die einzige von den vier Rosierschen Glocken von 1694, sie hat ebenfalls einen sehr schönen Klang.

Die dritte Glocke hatte folgende Inschrift: In hon. B. Mariae Virg. † Maria, Gottes Caelle — nimb in dein Huth, was ich erschelle: A subitanea et improvisa morte libera nos domine. 1694. Sie zersprang im Jahre 1891 und wurde im Jahre 1893 von Konrad Zoller in Biberach umgegossen. jetzige Inschrift: Ave Maria, gratia plena. Auf der andern Seite Bild Mariä Verkündigung. Die alte Glocke muß ebenfalls sehr schön geklungen haben; die Wiesensteiger hatten noch lange „Heimweh“ nach ihr und konnten sich für den Ton der neuen gar nicht begeistern.

¹⁾ Danach wären die Angaben in den „Kirchlichen Kunsterkertümern“ zu korrigieren.

Die vierte Glocke hatte folgende Inschrift: In honorem S. Cyriaci Mart. Collegiatam ecclesiam tuam conservare, exaltare eique pacem et veram concordiam impetrare dignare patrone gloriosissime! anno 1694. Sie zersprang im Jahre 1841 und wurde im Jahre 1842 umgegossen von Friedrich Kurz in Stuttgart, und zwar wie die große Glocke ebenfalls auf Staatskosten. Die Pfarchronik bemerkt noch hierzu: „Herr Kameralverwalter Frank nahm sich sehr tätig an, diese hohe Begünstigung, den Umguß der Glocke von der königlichen Regierung zu erhalten.“

Literatur.

Bibel-Bilder. Gedanken zur religionspädagogischen Wertung biblischer Kunst von Dr. Alfons Heilmann. Rempten und München 1911. Preis M. 3.50.

Das Erscheinen des Büchleins ist in doppelter Hinsicht erfreulich. Noch vor wenigen Jahren hätte diese zündende Werbeschrift entweder gar nicht erscheinen können, oder sie wäre zur Anklageschrift geworden. Die Zeiten haben sich in mannigfacher Hinsicht etwas geändert. Wer sich davon überzeugen will, der mußte nur die zahlreichen Proben und lese die beiden Abschnitte „Das Angebot“ (für Kinder) und „Was man uns bietet“ (fürs Volk)!

Neben dem Reichtum erfreut uns die treffliche Art der Zusammenstellung. Heilmann ist geschickter Essayist. Er darf sein Gutachten im Gegensatz zum Reklamezettel bezeichnen als ein „unabhängiges, auf dem Gesamtmaterial des heutigen Bilderangebotes gegründetes Urteil“. Und gleichwohl, wie angenehm sitzt dieses fest zugreifende Lob aller positiven Leistungen ab von dem vorsichtig orakelhaften Beifall mancher Kritiker!

Der Beachtung wert ist vor allem der prinzipielle Teil der Schrift. Gleich die beiden ersten Abschnitte „Bild und Seele“, „Bild und Religion“ liefern uns eine wirksame Apologie der christlichen Offenbarung und ihrer Gestalt in der katholischen Kirche. Sie machen das Werkchen für jeden Gebildeten wertvoll, mag er auch dem übrigen Inhalt kein aktuelles Interesse entgegenbringen. Einen Einwand möchte ich nur deshalb erheben, weil diese Ausführungen die Grundlage für die Stellung zur biblischen Kunst bilden sollen. Mit vollem Recht betont der Verfasser den anschaulichen Charakter der Offenbarung. Aber die Anschaulichkeit ist kein Selbstzweck. Daneben darf man nicht vergessen, daß das Ziel der Anschauung in den festen religiösen Begriffen und Überzeugungen des religiös erleuchteten Verstandes liegt. Man darf auch nicht vergessen die Notwendigkeit des steten vorbeugenden Kampfes gegen die Augenlust und Schau- und Neugierde, der sich durch die Geschichte der Offenbarung zieht. „Der Tag des Herrn“ kommt über alles, was schön ist,

über das Paradies, über die israelitische Königs- herrlichkeit, über den Tempel, über Jerusalem, ja, auch über das an glänzenden Bildern so reiche Leben des Herrn. Man darf nicht ver- gessen, daß in der zu stark bewerteten Anschau- ung sich auch ein falscher Positivismus und Psychologismus verbirgt, und die Gefahr der Denkfaulheit steckt. In diesem Sinn und Zu- sammenhang behält das Bildeverbot von Sinai doch noch einige Bedeutung. Die Gefahr der groben Idolatrie besteht nicht mehr, wohl aber die der verschleierten. Den Zeiten reichster künstlerischer Entfaltung sind in der Kirche nicht Epochen des Aufschwungs gefolgt, sondern Kata- strophen, während die Kirche oft in kunst- und bilderarmen Zeiten die herrlichsten Triumphe feierte. Heute noch empfängt das Volk die in- tensivsten Anregungen von „Kunstwerken“, die eher den Namen anspruchsloser Gedächtnishilfen verdienten. In einer Zeit so harter Verfolgung der positiven Religion, zumal des Katholizismus, liegt für die Gläubigen, sofern sie standhaft bleiben sollen, der Hauptwert nicht in der Anschauung, sondern in der im Intellekt und (durch die prak- tische Lebenserziehung) im Willensleben ver- wurzelten Ueberzeugungskraft.

Bei Berücksichtigung dieser Tatsache hätte sich die stellenweise Ueberschwenglichkeit von selbst auf das gebührende Maß reduziert. S. 23 heißt es: „Das Ideal muß es bleiben, jede katechetische Unterrichtseinheit in einem Bilde zusammenzufassen.“ Dementprechend wird am „Kath. Kirchenjahr“ ausgeföhrt: „Für die Sonntage Septuagesima, Sexagesima und Quin- quagesima fehlen Darstellungen“ (S. 82). Nun sind gerade die einschlägigen Evangelien Schul- beispiele dafür, daß das Bild bisweilen die An- schauung eher stören als fördern, eher zerstreuen als „organisieren“ kann. Ich besitze ein mo- dernes Schulbild „Die Arbeiter im Weinberge“. Wie oft habe ich mir schon den Späß gemacht, sein Thema von Erwachsenen erraten zu lassen: noch keinem ist es gelungen! Selbst ein ge- lehrter Kunstgeschichtler fand darin den Verlauf des ägyptischen Joseph dargestellt. Wie hätte es der Maler auch angehen sollen, um deutlich zu machen, daß der eine Arbeiter zur ersten, der andere zur ersten Stunde eintrat und gleichwohl beide denselben Lohn erhielten? Die armelige Kinderphantasie kommt hier weiter als der genialste Malerpinsel. Und wie kläglich sind im Grunde genommen sämtliche Versuche fehlge- schlagen, die Geschichte „Kain und Abel“ im Bilde zusammenzufassen! Das lebendige Wort kann entwickeln und kann in die Seele hinab- greifend die Wurzeln des Geschehens erfassen. Schon aus den Kleinsten redet bewußte Er- fahrung, wenn sie aussagen:

„Den Reid jag auf der Stelle fort!

Aus Reid geschah der erste Mord.“

Das Bild dagegen muß sich grobenteils auf mehr oder weniger plumpe Behelfe beschränken, wodurch die Moral verwässert, veroberflächlich und veräußerlicht wird.

Dieser Standpunkt steht keineswegs im Wider- spruch mit den Interessen der Kunst. Auch auf ästhetischem Gebiet gilt der Satz: „Hunger ist der beste Koch“, und nirgends rächt sich die Ueber-

sättigung empfindlicher als hier. Ich bin daher nicht für Zulassung, noch weniger für ein Mono- pol der farbigen Illustrationen in den Lern- büchern. Sie sind für eine solche Fassung zu kost- bar. Am wenigsten dürfte eine wirkliche Notwen- digkeit bestehen für rein liturgische Bilder. Eine Taufe oder eine Beicht, Kommunion, Firmung, Eheschließung, letzte Delung mitanzusehen hat jedes Kind Gelegenheit. Dazu bedarf es keiner Zusammenstellung von Plaghaltern wie in den Sakramentenbildern von Schumacher (S. 56 f.). Eine Notwendigkeit von solchen Bildern aus reli- gionspädagogischen Gründen — und nur diese stehen hier in Frage — scheint uns demnach für die meisten Sakramente nicht zu bestehen.

Der Verfasser beruft sich für seinen gegen- teiligen Standpunkt auf Matth. 13, 34. Der Heiland „redete in Gleichnissen zum Volke und ohne Gleichnis redete er nicht zu ihnen“. Wie wir bereits an einem Beispiel gesehen haben, sind Bild und Gleichnis keineswegs dasselbe. Das Gleichnis an sich ist für das Volk — für sein Ohr und für sein Auge — stumm. „Rede, damit ich dich sehe!“ Das „Neden“ ist nicht die Stärke der modernen, farbenfreudigen Bilder, und wo es ihnen gleichwohl gelungen ist, gilt:

„Der Wein auf deiner Kelter war

Vom alten, nicht vom neuen Jahr.“ (Uhland.)

Die Werke der Nazarener zeichnen sich durch Beredsamkeit aus. Man lausche nur der an- mutigen Predigt von Friedrichs Bild: „Sehet hin auf die Vögel des Himmels!“ (S. 108). Wir begrüßen es mit Freuden, daß die katholische Volksliteratur neuerdings die Ausbeute dieser unerschöpflichen Fundgrube kräftig in die Hand genommen hat. Auch Volksschüler werden zu Hause in den „Epheuranthen“ oder im „Send- boten“ blättern, und es kann gar nichts schaden, wenn sie von der Schule wenigstens eine Ahnung des wahren Wertes heimbringen. Ich begreife daher nicht recht die verhältnismäßige Kühle gegenüber dem Erbe der Nazarener, die an ver- schiedenen Stellen zutage tritt. Sie ist zwar augenblicklich „Mode“, aber gerade in reli- gionspädagogischer Hinsicht so grundlos, wie nur irgend eine Mode es sein kann, und sie ent- spricht weder dem tatsächlichen Volksempfin- den, noch dem Empfinden des Kindes. Ein un- verfälscht natürliches und frommes Gemüt wird auch heute noch von diesen frommen Schöpfun- gen einer betenden Kunst angezogen. Gerade in religionspädagogischer Hinsicht stehen die Werke der Nazarener turmhoch über den meisten modernen Erzeugnissen.

Die Entschiedenheit, mit welcher Heilmann eine katholische Kunst fordert, ist anzuerken- nen (z. B. S. 40). Auch die Quellen, aus de- nen die katholische Kunst schöpft, werden gelegent- lich genannt: Bibel, Dogma, Tradition, Litu- gie. Vielleicht wäre es gut gewesen, ihre prin- zipielle Bedeutung im Zusammenhang noch nach- drücklicher zu betonen.

Das sind Bedenken und Erinnerungen, die sich dem kritischen Beurteiler aufdrängen. Den Kunstfreund werden sie nicht zu sehr stören. Er wird vielmehr gleich dem Referenten das Buch voll Interesse in einem Zug zu Ende lesen.

Frommenhausen.

Pfo. Fischer.

APR 29 1986

LEVEL
ONE

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 7.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne
Vestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-Handlung 1912.
Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.Die Kanzeln Toskanas aus dem
12. und 13. Jahrhundert.

Kunstgeschichtliche Studie von J. Beßler.

(Fortsetzung.)

Hier fällt uns der Fortschritt gegen Groppoli noch mehr in die Augen. Maria hat nicht mehr den mumienartigen Charakter wie dort, wo sie wie tot auf einer Matratze liegt. Sie erscheint vielmehr emanzipiert von den alten Formen, erinnert aber an den Typus der Juno auf den römischen Sarkophagen, während der Faltenwurf und die Stellung uns byzantinisch anmuten. Sie hat sich zur Hälfte erhoben und streckt ihren Arm mit mütterlichem Gefühl gegen die Krippe aus, wo das Jesuskind liegt. In der allerdings noch etwas unbeholfenen Gebärde scheint auch ein Hinweis auf das Wunder und eine Einladung zur Anbetung zu liegen. In die Krippe schauen von oben Ochs und Esel, von denen nur der Kopf sichtbar ist. Oben sieht man den Stern in eingelegter Arbeit zierlicher als in Groppoli und daneben sechs Engeln bis zur halben Brusthöhe auf einer schematischen Zeichnung von Wolken. Auf der Seite sitzt St. Joseph gedankenvoll nicht auf einem Hügel, wie Schmarow meint, sondern auf einer gestopften Matratze, mit Mantel und Tunika bekleidet. Das Haupt stützt er mit der rechten Hand, und der Arm stützt sich auf das Knie. Die Füße schließen sich unten zusammen. Die Figur ist wohl gelungen und steht ganz wesentlich ab von der in Groppoli. Nach Giglioli stammt diese Figur von einem späteren und geschickteren Meister. Das bisher

besprochene Bild füllt den oberen Teil des Reliefs. Unten sehen wir sonst zu- meist die Badefzene, so in Groppoli, Burga, Pistoia, Pisa und Siena. Hier fehlt sie. Dafür sehen wir eine sehr gut gelungene, ziemlich naturgetreue Darstellung der Verkündigung an die Hirten. Namentlich gut ist der nach Art einer heidnischen Siegesgöttin daherschwebende Engel mit wenig fliegendem, vielmehr straff anliegendem Gewande. Nach seiner Modellierung übertrifft er die anderen Figuren. Er trägt die Spruchrolle mit den Worten: Ego annuntio. Wegen Rummangels fehlen die Worte: Gaudium magnum. Die Botschaft des Engels vernehmen drei Hirten, ein älterer, bärtiger, der ganz ergriffen auf seinen Stab sich lehnt; zu seinen Füßen der treue Hund; er trägt eine Art phrygische Mütze. Die anderen sind nicht, wie Schmarow meint, singende Engel, sondern auch Hirten, von denen der eine die Saiten eines Instrumentes schlägt. Der zweite sitzt auf einem Stein und bläst das Horn. Schmarow sagt, daß in diesem Bild trotz aller Rohheit der Rest einer byzantinischen Idylle fühlbar sei. Es kommt hier doch wohl der biblische Charakter noch mehr zum Ausdruck als in Groppoli. Die sechs Engeln oben und der Stern, und unten der schwebende Engel mit dem Spruchband erheben die Darstellung doch hinaus über eine Idylle. Wir verspüren ganz gut die religiöse erhabene Weihe der heiligen Nacht. Hinter oder neben einer ziemlich realistisch gezeichneten Palme sehen wir sehr primitiv den Eselstall dargestellt, aus dem die Tiere herauskommen. Es

fehlt jede Perspektive, und so erscheinen die Schafe aufeinander zu stehen oder zu laufen wie ein unbeholfenes Konglomerat.

3. Relief. Anbetung der Weisen¹⁾.

Die drei Könige nahen im Laufschrift dem göttlichen Kinde, das auf dem Schoß Mariens sitzt. Sie sind gekleidet mit einer kurzen, am Saum besetzten Tunika und einem über die Schulter gehefteten Mantel. Der älteste, Balthasar, mit einer Zackenkrone auf dem Haupt und einem viereckigen Kistchen in der Hand, das er dem Kind darreicht, ist eben im Begriff niederzuknien. Der zweite, Melchior, ist halb gehend, halb sich niederknien dargestellt mit Zackenkrone und einer runden Kiste in der Hand. Auffallend ist die Wendung des Kopfes nach rückwärts. Der jüngste, Kaspar, bartlos mit einer Art Spitzhelm auf dem Haupt, steht noch und hat ein Füllhorn in der Hand. Die Namen der Könige stehen unter den Figuren. Maria mit einem plumpen, fast blöden Angesicht sitzt auf einem Thron mit Polsterrolle. Der linke Arm hängt schlaff wie leblos herunter, während wir erwarten, daß er das Jesuskind umfängt. Das Kind hat seine Füße gekreuzt, eine viel unnatürlichere Stellung als bei der Madonna auf dem Stammbaum. Wenn man diese beiden Reliefs: Anbetung und Stammbaum miteinander vergleicht, und namentlich die beiden Darstellungen Mariens nebeneinander hält, so kommt man notwendig mit Giglioli zu dem Schluß, daß die beiden Reliefs von verschiedenen Händen herrühren. Der Meister des Stammbaumes hatte eine viel feinere und elegantere Hand als der der Anbetung. Das zeigen auch die dicken, plumpen Köpfe der drei Könige. Am besten ist auf diesem Relief St. Joseph dargestellt, der hinter Maria steht. Die rechte Hand stützt das bartige Kinn ähnlich wie bei der Darstellung der Geburt, während die linke den Mantel zusammenfaßt. Seine Haare sind nicht gelockt wie die der Könige, sondern gekämmt wie die des Jesuskindes. — Ueber den Personen wölben sich drei Bogen, welche auf eigenartigen kannelier-

ten Säulen mit lanzettartigen Kapitälern stehen. Oben zwischen dem zweiten und dritten Bogen steht der Stern in eingeleger Arbeit; das kleine Haus unter ihm stellt jedenfalls den Stall vor. Links von dem Stern sehen wir turmartige Gebäude, welche wohl Bethlehem andeuten, das rechts von ihm gezeichnete Haus erinnert an eine Basilika. Noch zu erwähnen ist das Motiv des Weinstockes mit Reben und Schößlingen in der ersten Bogennische, das wohl nur dekorativen Zweck hat.

4. Relief: Darstellung im Tempel.

Mit Recht weist Giglioli dieses Relief demselben Meister zu, der das dritte gemacht. Wir sehen hier wiederum die drei Säulenbogen (Arkaden) wie dort und auch das Motiv des Weinstockes. Es sind nur vier Personen bei dieser Szene dargestellt: Maria, Joseph, Simeon und Anna. In der Zeit der Renaissance treten zur Erhöhung der Feierlichkeit mehr Personen hinzu, meint Giglioli. Wir finden aber eine größere Zahl schon in der Zeit der Gotik, so bei der Kanzel des Andrea Pisano im Baptisterio zu Pisa. Joseph trägt den Korb mit Turteltauben. Maria hat das Kind dem greisen Simeon übergeben. Das Kind will aber zu Maria zurück. Anna trägt eine aufgewickelte Schriftrolle in der Hand, aber ohne Inschrift; sie zeigt die inspirierte Haltung einer Prophetin. Am rechten Ohr der Anna sehe ich etwas, was ich nicht erkennen kann. Soll es etwa den Heiligen Geist andeuten, der der Anna in das Ohr flüstert? Ich glaube kaum, dies behaupten zu können. Von der mittleren Arkade hängt über dem Opfertisch, der ziemlich nieder und nur mit einem Tuch bedeckt ist, eine Lampe, in schwarzem Email eingelegt, an drei durch leichte Einschnitte angegebenen Schnüren.

5. Relief: Taufe Christi.

Es ist wohl derselbe Meister, welcher die beiden vorhergehenden und dieses Relief gemacht hat. Die plumpen Figuren und jeglicher Mangel an Perspektive kennzeichnen diese Hand. Zudem erinnert Johannes mit seinen langen Haaren an die drei Könige. Ich glaube im Gegensatz zu Giglioli, daß doch der eigentliche

¹⁾ Vgl. dazu Hugo Rehner, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst II, 145 u. 25 (erste Aufl.).

Taufakt dargestellt ist und nicht wie dieser meint, das Heraussteigen Jesu aus dem Jordan nach der Taufe. Der Täufer, welcher auf einen Vorsprung des Ufers hinaufgestiegen ist, ist im Begriff, Jesus zu taufen. Er hat allerdings seine Hand fast hingelegt auf das Haupt Christi, der noch im Jordan steht. Aber mir scheint er etwas in der Hand zu halten, wohl die Taufschale. Der Heiland mit einem ganz elenden und schlecht proportionierten Körper zeigt im Gesicht doch einen gewissen Ausdruck. In dem Heiligenschein wird er getroffen von dem Heiligen Geist, der in der Gestalt einer Taube herabschwebt und auch noch durch die links und rechts angebrachten Buchstaben SP^SSC^S bezeichnet ist. Johannes trägt einen Rock von Fellen (Kamelhaaren); hinter ihm ist eine ziemlich wohlgelungene Palme mit knotenreichem Stamm gezeichnet. Auf der rechten Seite kommen zwei dienende Engel über statt nebeneinander (Mangel der Perspektive) in merkwürdiger Verkürzung, wie dies auch bei Joannes zu bemerken ist, mit den Kleidungsstücken heran. Der untere Engel ist, abgesehen von der Verkürzung, recht hübsch. Die Bewegung des Wassers ist durch die Wellenlinien markiert. Unten stehen die Worte: Hic est filius meus dilectus. Alle Figuren haben den Heiligenschein. Um das ganze Relief zieht sich ein schwarz und weißer Ornamentstreifen.

6. Relief: Abnahme Jesu vom Kreuze

Ist das beste und schönste Relief an der Kanzel. Wegen seiner Schönheit verdient es eine eingehendere Besprechung. Was uns an demselben wohlthuend auffällt, im Gegensatz zu den zuletzt besprochenen Bildern, ist einmal die mehr ungezwungene Modellierung, sodann der dramatische Ausdruck. Der Meister ist nach der Ansicht Gigliolis absoluter Herr seines Gegenstandes, und wenn auch kein fehlerfreier Modellateur, so ist er sich doch bewußt der Wirkungen, welche seine Werke im Herzen des Beobachters hervorbringen müssen. Giglioli stellt ihn sogar über Guido Bigarelli, den Meister der Kanzel in S. Bartolomeo in Pistoia in der Stadt Pistoja. Er tut dies jedenfalls

mit Bezug auf die Figur des Nikodemus, welche allerdings weitaus die beste an der Kanzel ist und kaum ihresgleichen hat an der Kanzel des Guido Bigarelli. Betrachten wir nun das Relief im einzelnen. —

Maria nimmt mit beiden Händen den losgelösten rechten Arm ihres Sohnes und bedeckt ihn mit Küßen; Johannes, der Liebesjünger, macht es auf der anderen Seite des Kreuzes ebenso. Joseph von Arimathäa ist auf einer Leiter zum Kreuze hinaufgestiegen, um den Leichnam Jesu, der schon an den Händen vom Kreuze losgelöst ist, aufzunehmen. Ist auch die Figur des Joseph nicht frei von Proportionsfehlern, so ist doch die Bewegung derselben ganz natürlich. Der Bildhauer hat an der Wirklichkeit studiert. Joseph lehnt sein Haupt an die Brust des entseelten Heilandes, der ganz matt und schlaff, aber nicht steif auf ihn herabfällt. Die beste Figur ist, wie schon oben gesagt wurde, die des Nikodemus, der unten in der rechten Ecke die Nägel aus den Füßen Jesu herauszieht. Mit Recht sagt Giglioli, daß diese Gestalt so realistisch wiedergegeben ist, daß sie den Geist der Renaissance vorherfühlen läßt. Die Proportionen dieser Figur sind tadellos gewahrt. Mit dem rechten Fuß stützt sich Nikodemus an den Erdbaufen, in welchem das Kreuz steht, mit dem linken Fuß, der zurückgebogen ist, an einen Stein. So kann er ohne Gefahr zu fallen die ganze Kraft anwenden, um mit der Zange den Nagel herauszuziehen. Zwischen beiden Füßen steht eine runde Kiste, welche die heiligen Nägel aufnehmen soll. Ueber den Armen des Kreuzes, das eingelegt ist und das Monogramm IHS trägt, sind zwei Engel bis zur Brust abgebildet mit Flügeln, deren Federn gut ausgearbeitet und naturgetreu sind. Sie gestikulieren zum Ausdruck ihrer plötzlichen Erregung über die Todesangst, und einer schwingt den Saum seines Kleides wie ein Rauchsfaß. Am schlechtesten gelungen von allen Figuren ist die Mariens, namentlich was die Füße betrifft. Das ganze Relief nach seiner Manier erinnert an das der Geburt; insbesondere sind der verkündende Engel und Nikodemus nahe miteinander verwandt in bezug auf die Modellierung

und die Lebendigkeit der Bewegung und Handlung. Sie zeigen den höchsten Grad der Entwicklung an dieser romanischen Kanzel. Giglioli geht darum kaum fehl mit seiner Annahme, daß dieses letzte Relief von der Hand des eigentlichen Meisters herstamme, der vielleicht auch noch den Engel bei der Geburt fertigte. Dieser Meister hatte aber verschiedene Gesellen, wohl drei, die nicht alle gleich gut arbeiteten. Am rohesten und plumpsten arbeitete derjenige, welcher die beiden Reliefs: Anbetung der Weisen, Darstellung im Tempel und Taufe Christi fertigte. Besser ist die Art dessen, der den Stammbaum Jesu gemacht hat. Vielleicht dürfen wir dieser Hand auch die Fertigung des Reliefs der Geburt zuschreiben, so daß außer dem Meister nur zwei Gesellen mitgearbeitet hätten; im anderen Falle aber sind es, wie Giglioli annimmt, drei Mitarbeiter. Die Tatsache hat sicherlich Giglioli zum erstenmal nachgewiesen, daß die Reliefs nicht alle von der gleichen Hand gefertigt sein können. — Rohault de Fleury sagt in seinem großen Werk (*La Messe* III. Paris 1883 p. 45), es sei von dieser unbeholfenen Manier noch weit bis zu dem weisen Meißel des Nicolo Pisano. Dies mag im allgemeinen richtig sein. Doch wir haben auch an dieser romanischen Kanzel eine Vorahnung der Kunst Pisanos in der herrlichen Figur des Nikodemus und auch in dem verkündenden Engel. An diesen Figuren, besonders an der des Nikodemus brauchte auch ein Nicolo Pisano sich nicht zu schämen. Da ist wahrlich der Abstand nicht mehr so groß. Ein Datum des Alters der Kanzel ist nicht angegeben. Wir werden sie aber wohl mit Burckhardt richtig in den Anfang des 13. Jahrhunderts setzen. Ob sie aber die älteste Marmorkanzel dieser Art ist, möchte ich bezweifeln. Die rohe Art der Kanzel in Gropoli weist entschieden auf ein höheres Alter hin.

4. Die Kanzel im Dome von Volterra.

Um die gleiche Zeit wie die Kanzel von S. Leonardo in Aretri ist nach der Ansicht Burckhardts die Kanzel im Dom von Volterra, das man von Cecina, an der Linie Pisa—Rom gelegen, aus mit

der Bahn erreicht, entstanden. Schmarsow dagegen hält diese Kanzel für jünger, indem er auf die fortgeschrittene Vollendung des ornamentalen Rankenwerkes hinweist. Es dürfte aber eher der Ansicht Burckhardts, welche auch von Rohault de Fleury geteilt wird, beizustimmen sein, nach welcher dieses Werk zu Anfang des 13. Jahrhunderts entstanden ist. Die Kanzel ist noch ziemlich weit entfernt von der geschmeidigen und feinen Art der Nicolo; wir stehen hier noch unter dem Einfluß der ersten Schule der toskanischen Bildhauer (Fleury p. 59). Die folgende Beschreibung stützt sich auf den bei Rohault III p. 58, 59 wiedergegebenen Führer durch die Kathedrale von Volterra von dem Archipresbyter G. Leoncini.

Die Kanzel hat eine rechteckige Form, ist ganz aus Marmor und ruht auf vier Säulen, von denen zwei aus grünem und eine aus rotem Granit bestehen. Die Säulen der vorderen Seite ruhen auf Löwen; der eine der Löwen schlägt einen Widder nieder, der andere eine menschliche Figur. Die hinteren Säulen erheben sich auf Tieren, auf einem Kalb und einem phantastischen Tier mit menschlichen Gliedern. Die Kapitäle der vorderen Säulen halten in den Winkeln skulptierte Köpfe; die anderen zeigen nur Blätterwerk. So viel aus der Abbildung bei Fleury zu ersehen ist, erinnern die vorderen Kapitäle sehr an die von Gropoli; nur sind sie hier feiner ausgeführt, und die Akanthusblätter sind reicher. Ein schöner Fries schmückt die Brüstung.

Die Reliefs (vier im ganzen) sind nicht alle gleich gut. Besonders gering sind die auf den Schmalseiten. Auf der Schmalseite gegen den Eingang hin sieht man fünf Figuren: Verkündigung der Geburt Christi (rechts) und Heimführung darstellend. Auf der entgegengesetzten Schmalseite ist das Opfer Abrahams dargestellt: Abraham umgeben von Isak, dem Engel und einigen Dienern. Daneben der Widder, der sich hinter den breiten Blättern eines Strauches verbirgt. Diese Darstellung, die einzige aus dem Alten Testament, die sich meines Wissens an den Kanzeln Toskanas findet, ist aus diesem Grund besonders interessant. Unser

Hauptinteresse aber weckt das Relief der vorderen Langseite.

Wir sehen hier Christus mit seinen Aposteln an einer mit einem Tischtuch bedeckten Tafel sitzen. Johannes hat sich an die Brust Jesu gelehnt. Auf dem Tisch liegen zwei Fische auf kleinen Schüsseln, ein Messer und zwei Gefäße. Unten zu den Füßen Jesu kniet eine bartlose Figur, welche die Hände zu Christus emporhebt und von einem Drachen in die Ferse gebissen wird. Gerade diese letztere Figur, die fast allgemein für eine weibliche gehalten wurde, hat manche Schwierigkeit für die Erklärung dieses Reliefs gebracht. Die meisten erklären die Szene als das Gastmahl des Pharisäers Simon und erblicken in der knieenden Gestalt Magdalena, welche von dem Herrn getröstet wird, so auch Rohault. Semper meint in seiner Uebersicht der toskanischen Skulptur, Zürich 1869, daß diese Figur wahrscheinlich eine reuige Sünderin bedeute, die im Schoß der Kirche vor der Sünde und Versuchung Rettung sucht. All diese Erklärungen sind nicht stichhaltig. Schmarjow scheint mir die einzig richtige Erklärung zu geben, wenn er hier das letzte Abendmahl dargestellt sieht. Die bartlose eigentümliche Gestalt zu Füßen Jesu ist niemand anders als Judas. Wie durch magische Gewalt gezwungen, erhebt Judas knieend seine Hand, um den Bissen zu empfangen, der unter dem Tisch ihm gereicht wird wie einem Bettler. Die hinter ihm in der ganzen Länge sich reckende Schlange ist der Teufel, welcher eben im Begriff ist, den Judas vollständig in Besitz zu nehmen. Die Schlange will eben nach dem Fuß des Knieenden schnappen. Wäre in dieser Figur Magdalena dargestellt, so wäre die Stellung des Drachen nicht zu begreifen. Derselbe müßte doch dargestellt sein, wie er auf das Wort des Herrn hin flieht. Zudem müßte doch, wenn es wirklich das Gastmahl Simons bedeuten sollte, der Gastgeber selbst auch dargestellt sein. Derselbe fehlt aber. Wir haben oben an der Tafel neben Christus nur 11 Apostel mit den Namen. Unten ist Judas allerdings ohne Name. Es ist zweifellos, daß die Auffassung Schmarjows die richtige ist. Die symbolische Erklärung Sempers ist hinfällig aus dem

gleichen Grund, der oben gegen die Auffassung der Figur als Magdalena angegeben wurde. — Was die Art der Darstellung noch anlangt, so sitzen die Apostel in einer Reihe da; einige derselben erscheinen in zweiter Linie nur als hervorstuckende Köpfe. Die Mehrzahl der Apostel haben runde, kurzhärtige Köpfe; das Haar ist in der Mitte gescheitelt. Bei Christus dagegen fällt das Haar in längeren Locken auf den Nacken. Noch zu bemerken ist unter dem Thron mit hohem Schemel, auf welchem Christus sitzt, die Figur des Stieres, des Symbols der Stärke.

Nach Schmarjow ist der Meister dieser Kanzel ein Komaske und gehört jener Schule von Steinmegen an, die sich damals in Toskana zu Marmorvirtuosen und Bildhauern verfeinerten.

(Fortsetzung folgt.)

Beck. Ältester Buchdruckkalender aus Schwaben.

Der älteste der in Druck hergestellten Kalender ist, was wir hiemit unserer Abhandlung über „Älteste Holzschnitte aus Schwaben“ in Band X, 1893, Nr. 15, S. 59—60 und Beilage 16, S. 29—32 des „Diözesan-Archiv von Schwaben“ nachtragen, gleichfalls das Werk eines Schwaben, nämlich des Johannes de Gamundia (Gmünd), wenn anders derselbe nicht aus Gmünd in Oberösterreich stammt. Dieser, „der Vater der mathematischen und astronomischen Wissenschaften in Deutschland“ († um 1442 in Wien), welcher schon mit dem Dominikanermönch Johs. Nider aus Jsmg i. N. († im Jahre 1438 zu Nürnberg) verwechselt wurde, gab den genannten Erntingkalender um das Jahr 1439 heraus, welcher von zwei jetzt in der tgl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Tafeln in groß Folio gedruckt wurde. Einen Abdruck von den Originalstöcken enthält Falkensteins Geschichte der Buchdruckerkunst Leipzig 1856. Mit rührender Einfachheit und Unbehilflichkeit in Holz geschnitten, präsentieren sie sich, wenn sie auch schon gleich Illustrationen zu den einzelnen Monaten bringen, die in gewisser Hinsicht typisch geworden sind, denn noch heute findet man gleiche und ähnliche Motive verwendet. Man sieht auf diesem merkwürdigen Blatt des berühmten Mathematikers außer der Anzahl der Monatsstage und den in Medaillonform über jedem Monat dargestellten, ihm eigenen Beschäftigungen auch die Tage- und Nachtänge verzeichnet; ferner die Mondphasen, die Zeichen des Tierkreises, die unbeweglichen Feiertage und das Datum des Osterfestes für einen bestimmten Zeitraum. In den vier Ecken der Bignette stehen oben die Bilder der Sonne und des Mondes und unten arabische Ziffern, die die Dauer der Tage und Nächte bestimmen; und zwar bezeichnen die Zahlen

unter der Sonne die Dauer der ersteren, und umgekehrt. Die einzelnen Tage des Monats sind nicht mit Zahlen bezeichnet, sondern nur durch Linien unterschieden; statt dessen stehen an der Seite die Buchstaben a—g; a bedeutet stets einen Sonntag. Rechts von den Wochentagen befinden sich die Buchstaben des Alphabets, die den periodischen Mondumlauf darstellen sollen, und da sie dafür nicht ausreichten, so sind einige Buchstabenzeichen hinzugefügt. Der Kalender enthält übrigens eine beträchtliche Zahl von Druckfehlern; so sind die Namen vielfach unrichtig, z. B. Thimotei, philippi. Sehr naiv sind auch die bildlichen Darstellungen, so z. B. für den Mai, in dessen Medaillon man ein nacktes Weib in einem Vottich erblickt, das einen Blumenstrauch in der Hand hält, während ein Jüngling daneben auf einem Stuhl sitzt und die Laute spielt. Auf diese erste Kalenderinkunabel folgt diejenige des Joh. Müller, Megiomontanus, i. J. 1473, die in deutscher Sprache abgefaßt war und sich so großen Beifalls erfreute, daß in einem Jahr zwei Auflagen erschienen. Dieses seltene Werk besteht aus 31 in Holz geschnittenen Tafeln in klein 4°. Die Textschrift ist eine ungemein klare und charakteristische, so daß sie für diesen Zweck außerordentlich geeignet ist, und auch die ganze Anordnung des Kalendariums ist übersichtlicher als bei dem vorgenannten. Von demselben Gelehrten erschien sodann bald darauf ein anderer Kalender, der auf 30 Jahre eingerichtet war und den das Geschick so manchen Buches traf; er wurde einige Jahre später in lateinischer, deutscher und italienischer Sprache nachgedruckt. In diesem Kalender findet sich auch eine Erklärung der Planeten und der unter ihnen geborenen Kinder; von dem Planeten „sol“ heißt es:

Die sonne man nich nennen sol
Der myttelst planet byn ich wol
Warm vnd trucken kan ich sein
Natürlich ganz mit meinem schein
Der laue hot meines hawes creyß
Dorynne bin ich roste heiß
Doch ist saturnus stetiglich
Mit seiner kelde wedir mich
Dirhoet werd ich in dem ster.
In der wogen falle ich her nyder
In dreihundert vnd fünf vnd sechzig tagen
Wag ich mich durch czeichen tragen.

Welch ein gewaltiger Unterschied zwischen diesen primitiven Wiegentalenderdrucken und den schon gegen das Ende des vorvorigen Jahrhunderts aufgetretenen Almanachen, vollends aber zwischen den heutigen, mit allem Raffinement moderner Technik hergestellten Kalenderdrucken!

Die Wiesensteiger Glocken.

Ein Beitrag zur vaterländischen Glockenkunde.

Von Pfarrer Wunder, Mühlhausen.

In einer Urkunde aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts werden die Stiftsglocken beschrieben wie folgt:

Unterthänigster Veritt der Glocken, so in beiden Thürmen zu Wiesensteig hangen, wie folgt:

Die große Glocke wiegt 38 Ztr., hat den Ton C¹⁾ scharf Cornett C.

Die andere (zweite) in dem andern Thurm gegenüber, in dem schwarzen Thurm hangend, wiegt 24 Ztr., hat den Ton D, ist eine Sekund von dem C, nämlich D.

Die dritte Glocke, die Marienglocke, hangt bei der großen in dem weißen Thurm, wiegt 17 Ztr., ist eine Sekund von D, oder eine Terz vom obigen C, das E E.

Die vierte Glocke, in dem schwarzen Thurm, Cyriaksglocke, wiegt 11 Ztr., hat das F, ist wieder eine Sekund von E und eine Quart vom obigen C, sollte eine Quint sein F.

In dem schwarzen Thurm die Mittagsglocke genannt, die zersprungen ist, muß etwas höher als C gegossen werden, nämlich zwischen C und Cis, wiegt die alte 360 Pfund, die neue sollte 380 Pfund wiegen C.

Die kleinste in dem schwarzen Thurm (von Theodosius Ernst in Ulm v. J. 1688. D. G.) wiegt 190 Pfund, hat das E, ist wieder eine Oktav von dem oberen E, oder eine Terz von C²⁾ E.

Die oben genannte Mittagsglocke wurde im Mai 1718 von Theodosius Ernst in Ulm umgegossen, die alte wog nach dem Wagschein des Ulmer Wagmeisters 36¹⁾ Pfund, die neue 374 Pfund. Sie hatte die Bildniss B. Mariae Virginis und S. Cyriaci M. Sie wurde am 28. Mai 1718 in den Thurm hinaufgezogen (den 13 Männern, so die Glocken in den Thurm hinaufgezogen, sind bezahlt worden 52 fr.). Diese Glocke zersprang schon im Jahre 1756.

Zur gleichen Zeit und vom gleichen Meister wurde auch für Dozburq ein Glöckchen geliefert im Gewicht von 147¹⁾ Pfund. Die alte zersprungene, welche darangegeben wurde, wog 99 Pfund. Theodosius Ernst bekam für die beiden umgegossenen Glocken 100 fl. 20 fr.

1749. Daß ein auf den Freythoff zu Wiesensteig³⁾ gehörig, mit denen Bildnissen der hl. Leonardi und Franzisci Xaverii bezeichnete Glöckle alhier den 2. September 1749 ad honorem B. V. Mariae geweiht worden, und

¹⁾ Die jetzige hat den Ton, Cis und auch die nächsten drei sind entsprechend um einen halben Ton höher.

²⁾ Die Bezeichnung „weißer“ und „schwarzer“ Thurm möchte aufs erste befremden. Die Erklärung ist aber ganz einfach: Beim Brand im Jahre 1648 wurde der südliche Thurm schwer beschädigt und mußte deshalb außen und innen verputzt werden, deswegen „weißer“ Thurm, der nördliche hatte weniger gelitten, wurde deshalb auch nicht verputzt, zeigt vielmehr heute noch seine durch Alter und Rauch geschwärzten Tuffsteinquader, deswegen „schwarzer“ Thurm.

³⁾ Gemeint ist die Leonhardskapelle auf dem Friedhof zu Wiesensteig, wo die Glocke noch heute hängt.

Herr Gottlieb Korn¹⁾, Glockengießer von Ulm, 1 fl. 30 fr. Distretion ausgelegt habe, wird hiemit attestiert.

Wiblingen, den 2. Sept. 1749.

Kanzley allda.

Siegel!

1756. Gottlieb Korn und Karl Christoph Frauenlob (dieser ein Schwiegersohn des Gottlieb Korn), Glockengießer in Kompagnie, gießen im Juli 1756 eine neue Glocke für das Stift, die neue wiegt 362 Pfund, die alte zersprungene wog 374 Pfund, es ist dies die im Jahre 1718 von Theodosius Ernst gegossene Mittagsglocke, die also eine Dauer von nur 38 Jahren hatte. Korn gab die Schuld des Zerspringens dem Riemen, an dem der Schwengel gehangen. Der Riemen habe nachgegeben und deswegen der Schwengel zu weit unten angeschlagen, was das Zerspringen der Glocke zur Folge gehabt habe. Geweiht wurde die neue Glocke im Wengenkloster. Die Urkunde lautet:

Anno millesimo septingentesimo quinquagesimo sexto, in festo S. Apollinaris Episcopi et Martyris (23. Juli 1756) in arca maiore Collegii Wengensis Cann. Regg. Campana Ecclesiae Collegiatae, ad S. Cyriacum in Wisensteig, Ulmae Suevorum eodem anno fusa, ritu solemni catholico a Reverendissimo D. Michaeli III eiusdem Collegii Praeposito et Abbate, decenter requisito, consecrata est in honorem Jesu Crucifixi et S. Joannis Nepomuceni Martyris. In cuius rei fidem praesentes (sc. litteras) manu mea scriptas ac consueto canonico nostro sigillo munitas dedi ex eadem Canonica exempta S. Archangeli Michaelis ad Insulas Wengas in Aug. 1756.

P. Gregorius Trautwein.

C. R. Decanus ibidem. M. pria.

Taxeae aureae unus.

Pro Memoria. Da im Jahre 1756 das zweite Glöcklin, der Schätterhas genannt, zersprungen, ward sie durch die Glockengießer in Ulm, G. Korn und seinen Tochtermann Frauenlob wiederum umgegossen, einerseits mit der Bildnis des getreuzigten Heilands, worunter diese Schrift: Sacerdoti Maximo, andererseits des hl. Johannes von Nepomuk mit der Beischrift: Canonicorum Speculo, und unterher denen Initialbuchstaben des Namens Decani I. A. B. D. Zwischen beiden Bildnissen aber mit diesen Worten: Deo servio et Hominibus und dann den 26. Juli an dem Fest der glorreichen hl. Mutter Anna gehängt und zur Prim das erstemal geläutet worden. Der Ton, wie

er verlangt worden, wurde accurat gefunden ('Cornat').

Also testiert Joseph Anton Beckensteiner, Decanus.

1765 mußte die im Jahre 1718 für Dozburger gelieferte Glocke ebenfalls umgegossen werden. Rechnung von Frauenlob vom 3. August 1765 mit 53 fl. 23 fr. über eine Glocke von 153 Pfund. Geweiht bei den Weegen in Sacristia nostra.

Pro Memoria. Als in dem Jahr 1765 das größere Glöcklin zu Dozburg zersprungen, ward sie durch Herrn Frauenlob, Glockengießer in Ulm, umgegossen. Oben in der Kundung herum diese Worte: Resonando populo VLM Con Vo Co. Zur rechten Seiten unter einem Monstranzlin Ut DEVM adoret. Linke Seiten aber unter einem Marienbildlin MARIAM honoret angeschrieben. An dem Vorabend Maria Geburt gehängt und das erstemal geläutet worden. Der Ton wie verlangt worden Fis. NB. An eben selbem Tag wurde auch das kleinere Glöcklin mit einem neuen Zoch versehen und frisch gehängt. Also testiert

J. A. Beckensteiner, Decant.

Literatur.

Das Haus des Herzens Jesu. Illustriertes Hausbuch für die christliche Familie von Frz. Hattler J. S., 5. und 6. gänzlich neu illustrierte Auflage, herausgegeben von Arno Böttich S. J. Mit 5 Farbentafeln und 49 Textbildern nach Jührich u. a. Mit Approbation des hochw. Herrn Erzbischofs von Freiburg. Freiburg (Herder) 1912. 264 S.

Das Haus des Herzens Jesu von P. Hattler hat sich als eine gesunde ästhetische Lektüre schon länger in den Christkatholischen Familien eingebürgert. P. Böttich hat nunmehr in dankenswerter Befolgung des Grundsatzes, den Bischof v. Keppler einmal aussprach: „Für Gott und für das Volk — das muß die Lösung der religiösen und kirchlichen Kunst sein“, Wert darauf gelegt, dem verbreiteten Buch religiöse Bilder guter Meister mitzugeben. Der Herausgeber wählte die unsterblichen Werke des Meisters J. v. Jührich, soweit sie sich in Strichätzung wiedergeben ließen.

So ist dieses religiöse Hausbuch zugleich ein Vermittler der Kunstziehung unseres katholischen Volkes und verdient die wärmste Empfehlung. L. B.

Bibelbilder von Gebhard Fugel. 24 Kunstblätter in Vierfarbendruck. — Kleine Ausgabe für Kunstliebhaber und zur Verwendung beim katechetischen Unterricht in der Schule. Durchschnittliche Bildgröße 30×40 cm, in 6 Lieferungen zu M. 4.—, enthaltend je vier Darstellungen in Farbendruck, aufgezogen auf dunklen Karton. Preis der ganzen Serie M. 24.—, des

¹⁾ Dieser Gottlieb Korn war der Schwiegersohn des Theodosius Ernst.

²⁾ Diese Glocke, die zweitkleinste, ist noch vorhanden.

Einzelblattes M. 2.50. Wechselrahmen in Eiche für die kleine Ausgabe M. 4.—. (Verpackung M. —.70.) — Große Ausgabe für Schulzwecke (Wandbilder). Durchschnittliche Größe 40×60 cm, in 6 Lieferungen zu M. 7.—, Preis der ganzen Serie M. 42.—, des Einzelblattes M. 3.50. Wechselrahmen in Eiche für große Ausgabe M. 5.—. (Verpackung M. 1.—.) Jof. Kölsche Buchhandlung, Rempten und München.

Eine Ansammlung von ästhetischen Werten liegt in diesen 12 Bildern aufgestapelt. Vom grünen Wellengekränzel der Wasserrüste bis zu den Licht- und Farbenwundern des Firmamentes hat sich der Pinsel des Künstlers kein interessantes Problem entgehen lassen. Man betrachte nur das Bild: „Jesus lehrt im Tempel“. Ist es nicht, und zwar zum Vorteil des Ganzen, eine Skala schöner Gewandfarben geworden? Aber auch wenn diese herrlichen Effekte nicht als Zweck, sondern als Mittel zum Zweck in Betracht gezogen werden, wird man sie in den meisten Fällen als äußerst glücklich bezeichnen müssen. Es ginge nicht mit rechten Dingen zu, wenn „Jesus am Ölberg“ nicht in Bälde zu unsern vollständigsten religiösen Darstellungen zählte.

In unserer Zeit, der Ära der eucharistischen Bewegung und der Herz-Jesu-Verehrung, fragen wir sofort nach dem Christus unseres Zyklus. Unzweifelhaft kann die Kunst ungemein viel zur Bewurzelung dieser Andacht beitragen. Nur sollten beide, Kunst und religiöse Übung, verschiedene Wege gehen. Die Kunst sollte uns das heiligste Herz Jesu episch und noch besser dramatisch vorführen: das heiligste Herz Jesu bei der Predigt, beim Wunderwirken, im Leiden, in der Glorie, das heiligste Herz Jesu und die Sünder, die Feinde, die Kinder, die Jugend, die Apostel, die Mütter, die Kranken, die Darbenden usw. Andernfalls droht die Darstellung zu einem Zwitterding zwischen Person und Symbol herabzusinken. In dieser Richtung hat Jügel den Bedürfnissen der Zeit meisterhaft entsprochen.

Den besondern Dank des Katecheten verdient die „Erweckung des Lazarus“. Im Mittelpunkt des Wunders steht nicht Lazarus, sondern Christus. Es ist eine Glaubensschule: „damit der Menschensohn verherrlicht werde.“ Eine Vorschule mit höchst individueller Behandlung der Schüler ist vorangegangen. Auf dem Bilde tritt nun wunderbar anschaulich der ebenso individuelle Erfolg zutage. Die Gestalt des Lazarus bildet ein Kunstwerk für sich. Deutlich gewahren wir, wie nicht nur der Leib aus der Nacht des Grabes sich zum Licht emporrichtet, sondern auch die Seele der Nacht der Bewußtlosigkeit entsteigt. Und doch wendet sich eine Person vom frischen Wunder weg der Quelle desselben zu: Maria, die kontemplative Schülerin, die keiner eigenen Vorschule bedurft hatte. Anders Martha, die vor allem human gerichtete. Noch immer dem ausqualmenden Leichengeruch wehrend, starrt sie dem wiedererwachenden Bruder in die zaghaft sich öffnenden Augen, nicht ohne einen Zug von

Gesäßtheit: eine Wirkung der Worte: „Habe ich dir nicht gesagt, daß du die Herrlichkeit Gottes sehen werdest, wenn du glaubst?“ Weniger Aufregung nehmen wir bei Petrus wahr: Zu den vielen alten Beweisen seiner göttlichen Macht hat der Meister einen neuen, noch schlagenderen gefügt. Bei den übrigen Zuschauern sehen wir die mitgebrachten Vourteile gegen Christi Prophetenamt hilflos zusammenbrechen. Mag der Eindruck auf die Kleinen bei andern Bildern sich rascher einstellen, in didaktischer Fruchtbarkeit und Nachhaltigkeit wird dieses wohl von wenigen übertroffen.

Die Kreuzigung allerdings, der leider der beschränkte Raum etwas Abbruch tut, steht auch in dieser Hinsicht höher. Die Verlebendigung des Vorgangs ist in einer Weise gelungen, daß man sich unwillkürlich an moderne Parallelen erinnert.

Ich möchte die symbolische Bedeutung des Bildes der historischen noch vorziehen. Erläutert man daran das Wesen der heiligen Messe, wie ergreifend stellt sich dann dessen Charakter als Bitt- und Sühnopfer dar. Mit dem römischen Hauptmann ergreift einen die Tragik derer, die teils wegen Verstortheit (linker Schächer), teils wegen Gleichgültigkeit und irdischen Sinnes der Früchte verlustig gehen (römische Soldaten!). Die Prachtfigur der fürbittenden Muttergottes veranschaulicht aufs glücklichste die Rolle der Heiligen an den einzelnen Festmessen. Weniger will uns die nach unserem Empfinden allzu mondanin gefaßte Gestalt der Magdalena zusagen.

Theop'anen kommen uns diesmal drei zu Gesichte. Die letzte (Die zehn Gebote) scheint wohlgelungen, die beiden andern dagegen können wir trotz der Weigischen Experimente (Katechetische Blätter 1910 S. 205 ff.) nicht betrachten ohne eine leise Besorgnis, der „Wahre Jakob“ könnte sie eines Tages für seine Zwecke benutzen. Die Verschiedenheit der Wirkung entspringt der teils mehr, teils weniger distreten Behandlung des Nackten. Während man das Nackte von interessierter Seite her als künstlerisches Element preisen hört, wirkt gerade bei Jügel manche Nacktheit beinahe störend prosaisch. Einigemal steht der Wirkung die Proportion entgegen, die dem gewöhnlichen Beschauer als Mißverhältnis erscheint. Wer hätte nicht schon Lust gehabt, die Anne des Verlorenen Sohnes und des Ägyptischen Joseph (Verkauf) um einige Zoll zu kürzen! „Kain und Abel“ paßt übrigens auch inhaltlich nicht in mein katechetisches Konzept. Nach meiner Auffassung ist Kain alles andere, nur kein gemeiner Mörder. Vielmehr liegt eine tiefe Tragik darin, daß ihn seine ungeordnete Religiosität gerade zu einem solchen Ende geführt hat. Genau so liegt die Sache unter unsern Verhältnissen mit der Ankanwendung. Welcher Katechet hielte es für aktuell, direkt den Mord zu bekämpfen? Wohl aber ist der Reiz um der göttlichen Gnade willen eine aktuelle, sehr aktuelle Sache, auch schon unter Kindern. Wir wünschen dem Werk eine beträchtliche Verbreitung.

Frommenhausen. Pfarrverw. M. Fischer.

APR 29 1986



Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 1.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-handlung Alt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1914.

Ein Gang durch restaurierte Kirchen.

Von Pfr. Schöninger, Haslach, OA. Tettnang.

In Ingoldingen, OA. Waldsee, haben wir zuletzt die Werke der Gebrüder Mezger in Ueberlingen betrachtet und gewürdigt. Ein lebenswürdiger Konfrater aus der Diözese Freiburg machte uns aufmerksam auf einige weitere Leistungen derselben Meister in Niedöschingen bei Donaueschingen. Es ist eine gotische Landkirche aus dem Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts (1495), welche in sehr gelungener Weise (1905 ff.) hauptsächlich von Gebrüder Mezger erneuert wurde. Hochaltar und Chorbogengemälde sind von denselben und zeigen die Vorzüge der Meister: inniges, liebevolles Hineinleben in den spätgotischen Stil und verständiges, fast peinlich genaues Nachbilden desselben im Altarbau. Das Gemälde ist, nach der Photographie beurteilt, eine entzückende Komposition: der Gnadenstuhl umgeben von einem doppelten Engelkranz, zu beiden Seiten die Heiligen aller Stände. Die Nebenaltäre von Marmon in Sigmaringen bekunden, daß auch in dieser Werkstatt Hervorragendes geleistet wird.

Es freut uns, daß die Elwanger Landsteute in Baden solche Anerkennung finden, und wir wünschen, daß ihre Kunst nicht abnehme, sondern fernerhin dem schwäbischen Kunstleben im Nachbarland zur Empfehlung diene. Von Ingoldingen mit seiner interessanten, aber fast ganz neuen Kirche wandern wir über Aulendorf, die heutige Residenz und auch die

Grablege der Gräfllich Königsseggschen Herrschaft, zu deren Stammsitz, der Burg Königsegg und dem unweit davon gelegenen Königssegwald. In Aulendorf harret die große, dreischiffige Kirche noch einer völlig stilgerechten Erneuerung, die allen Teilen des vielfach umgemodelten Gotteshauses gerecht wird. Im südlichen Nebenchor stehen wir erstaunt vor den klassisch schönen Grabdenkmälern des Geschlechts aus der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. Ein größeres und in seiner Art auch klassisches Denkmal hat am Ausgang des 15. Jahrhunderts ein Konstanzer Domherr, Hans von Königsegg, 1481, in Königssegwald sich und dem ganzen edlen Geschlecht gesetzt: eine ganze Kirche, die heute noch dasteht, wie aus Einem Guß.

Es ist ebenfalls ein dreischiffiger Bau, kleiner, aber feiner als die Aulendorfer Basilika, ganz gewölbt in zierlichen Stern- und Keggewölben, mit etlichen Besonderheiten, wie wir sie manchmal an spätgotischen Kirchen finden: Deviation des Chors, Verschiedenheit der Seitenschiffe, gewölbte Empore mit Schneckenstiege. Außerdem birgt der Bau (vor der Erneuerung) ein mächtiges, zusammengesetztes Hochaltarwerk, einen alten Wandtabernakel und Taufstein, beide aus der Erbauungszeit. Der etwas unförmliche Turm hat immerhin einen charakteristischen Abschluß, wohl an Stelle eines früheren Satteldachs.

Die St. Jörgenkirche ist in löblichem Eifer schon einmal purifiziert und renoviert worden anno 1875 mit einem Kostenaufwand von beinahe 18000 M.

und großem Aufwand von damals üblicher Gotik. Der Hochaltar war schon 1864 zusammengefast worden. Eine neue Orgel mit Vorbau nahm einen guten Teil des Chors und den ungehörten Einblick in den Chor weg. Doch mag der Eindruck des Ganzen den Gotikern der 60er und 70er Jahre wohl gefallen haben. War ja doch, wie man meinte, das Ideal einer mittelalterlichen Kirche hier erneuert. Und doch, wie viel fehlte zum wahren Ideal! Es war unverstandene Schreinergotik und ebenso unverständige Nachahmung gotischer Ornamentik in der Malerei, und ein geläuterter Geschmack konnte sich unmöglich damit befreunden und zufriedengeben. Deshalb faßte der Pfarrer zu Wald den Entschluß, eine neue, gründliche und gediegene Renovation vornehmen zu lassen, und er wurde von der Gemeinde treulich unterstützt. Ueber zwei Jahre dauerten die Gesamtarbeiten und führten zu einem Ziel, das einzigartig dasteht, das sowohl den Freund des Alten, den Denkmalschutzbeflissenen, als den Anhänger eines gesunden Fortschritts, der auch für unsere Zeit etwas Originelles und nicht bloß slavische Nachahmung fordert, wohl befriedigen dürfte. Es wird keiner, der das alte Interieur der Kirche gekannt, daselbe zurückwünschen; es wird jeder hocherraut über das Neugeschaffene sein. Begonnen wurde mit der Erneuerung der Fenster des Langhauses, wohl weil sie am meisten defekt waren. Diese Einleitung war in doppelter Beziehung eine glückliche zu nennen. Es wurde dadurch der Stifterinn geweckt, der zumeist, erfahrungsgemäß, bei Fensterstiftungen sich betätigt, und es wurde gleich etwas geboten, was ahnen ließ, daß bei der Gesamtrestaurierung der wahre Geist alter Kunst walten werde. Deshalb wurden nicht die ganzen Fensterflächen mit Tafelbildern erfüllt, sondern die mit stilgerechten Buzenscheiben erstellten neun Fenster durchzieht etwa in der Mitte ein gleich hoher und gleich gestimmter und umrahmter Fries mit den 15 Geheimnissen des Rosenkranzes, glücklich verteilt in der Weise, daß manchmal zwei, manchmal bloß eine Darstellung im Fenster erscheint. Die Hofglasmalerei Franz Xaver Zettler in München hat mit feinem Verständnis

dem Stil und der Eigenart der Kirche Rechnung getragen. Ein Vergleich der neuen Fenster mit den früher eingesetzten im Chor wird jedem Beschauer den Fortschritt zeigen, den die Glasmalerei seit etwa 20 Jahren gemacht hat in Stil und Technik. Dieser Anfang war ein vielversprechender und glückverheißender. Eine Hauptforderung wurde zugleich erfüllt: der einheitliche Gedanke in einem Zyklus zusammenhängender Darstellungen in einheitlichem, stilgerechtem Rahmen. An Helle hat die Kirche nichts verloren.

Das nächste war die Neubemalung, die Schiller und Ostermaier in Ravensburg übertragen wurde. Zunächst handelte es sich dabei um behutame Abnahme der Täuschsichten, da man mit Recht vermuten konnte, es werde aus der Erbauungszeit auch die ursprüngliche Bemalung unter der Täusche späterer Zeiten sich erhalten haben. Die Erwartung wurde nicht getäuscht, aber auch nicht in vollem Maße erfüllt. Es fand sich an den Wänden kein Bilderzyklus, wie anderwärts, wohl aber fanden sich hinter den Seitenaltären Wandbilder, die freilich zum Teil sehr beschädigt waren. Unter einem der Bilder war der Eingang zu einer Gruft. Es erscheint sonderbar, daß gerade an diesen Abschlußwänden der Seitenschiffe, wo man allzeit Altäre voraussetzt, Wandgemälde sich finden. Entweder sind einfache Flügelaltäre in einem gewissen Abstand von ihnen gestanden, oder dieselben standen an den Längsseiten, was man ja öfters antrifft (z. B. in Dinkelsbühl). Fernerhin wurden keine figürlichen Darstellungen aufgedeckt; dagegen kam beim Abtragen der Gewölberippen und Felder die alte Ornamentik zutage. Dieselbe zeigt den spätesten gotischen Stil: ziemlich magere Verastelungen, Flammen, geringe Pflanzenornamentik. Die Farbengebung ganz einfach. Es scheint, daß die reiche Architektur schon von Anfang an eine reichere Entfaltung der Ornamentik beschränkte.

Die Maler wurden angehalten, den Spuren der Alten zu folgen und ihre sonstige Eigenart hier etwas einzudämmen. Damit wurde erreicht, daß die Malerei jetzt ganz dem Stil, der ursprünglichen Art und namentlich der Architektur ent-

spricht und diese bedeutend heraushebt. Arkaden- und Fensterumrahmungen sind ganz in mildem grauen Steinton mit Quadrierung und Fugenlinien gehalten, in den Gewölbezwickeln die alten Ornamente erneuert, oder neue, ihnen entsprechende, angebracht, die

Schlußsteine mit Wappen und die interessanten Gewölbeskonsolen in Gold und Farben gefaßt. Der Durchblick von der Empore durch die Gewölbesfluchten ist ganz eigenartig und gibt uns eine Ahnung, wie anno 1500 etwa die Kirche ausgesehen hat. Nur wenn wir den Blick etwas senken, stören uns die Paraderetten von Heiligenstatuen aus neuerer Zeit. Doch wurden auch sie, soviel wie möglich, in der Fassung dem alten Charakter angepaßt.

Der Chor hat eine etwas reichere Ornamentik und auf dem weißen Grund erscheinen goldene Sterne. Das Ganze ist insgesamt licht und warm gehalten. Es ist keine Nachtkirche, die erst im Scheine elektrischer Beleuchtung ihre Schönheiten enthüllt, sondern eine einfach klare Tageskirche.

Ohne Ueberhebung und ohne dem Meister irgendwie schmeicheln oder schöntun zu wollen, dürfen wir aber die weitere Ausattung der Kirche als die Krone der ganzen Erneuerung bezeichnen. Theodor Schnell hat in den drei Altären etwas geschaffen, das weit über alles Gewöhnliche, Gewohnte und Breitgeschlagene hinausragt und auch den verwöhntesten Geschmack befriedigt. Aus dem auf- und zusammengetürmten alten Hochaltar hat er



Hochaltar in Königseggwald von Th. Schnell.

zwei Altäre geschaffen und einen dritten ganz neu dazukomponiert, daß ein unvergleichlich anmutiges und duftiges Ensemble entstanden ist.

Der Hochaltar erhielt zunächst einen richtigen Tabernakel mit offenem thronus, darüber, herauswachsend aus der thronusbekrönung, eine Kreuzigungsgruppe, und über ihr im Strahlenkranz und von kreisrunder, eigenartiger, Engel- und Blumendurchwundener Mandorla umgeben, eine Herz-Jesu-Statue. Im Schrein und auf den geöffneten Flügeln sind die Heiligen des alten Altars und eine einzige neue (St. Franziskus). Die Bekrönung ist von zierlich durchbrochenem Maßwerk, dazwischen erheben sich aus Blumenstengeln vier Engelsbrunnenbilder, die mit ihren kreisrunden gebildeten Flügeln wie Scheiben

sich ausnehmen, aber eine originelle Wirkung erzielen.

Zum Nebenaltar der Nord(Evangelien-)seite wurde der Aufsatz des früheren Hochaltars mit Mariä Krönung verwendet. Er ist ebenfalls ein Flügelaltar, aber leicht und düstig komponiert und mit einer ebenfalls düstigen leichten Bekrönungsrische, worin eine Mutter Anna Selbbrüt sitzt. Der Nebenaltar auf der Epistelseite ist ganz neu und enthält eine hl. Familie in der Mittelnische und in den flankierenden Seitennischen zwei Heilige. Das Bekrönungsornament ist hier echt im Schnellschen Geist gehalten.

Es würde der Gesamt- wie der Gesamteindruck besser wirken, wenn die beiden Seitenaltäre miteinander die Stellung wechseln würden. Dem Ganzen ist auch in Füllung und Profilierung die Kommunionbank angepaßt. Die Fassung der Altäre ist hier keine übertriebene, sondern befriedigt durch ihre harmonische Zusammenimmung.

Der Einblick in den Chor ist jetzt durch den Vorbau der Orgel nicht mehr gestört, indem diese in gelungener Weise um etwa einen Meter zurückversetzt werden konnte. Dagegen fehlt noch eine neue Kanzel, die am nördlichen Chorpfeiler, am besten in Amboform, ihren Platz finden dürfte und, im Charakter der Altäre gehalten, das Ganze gelungen vervollständigen würde.

Wir übertreiben wiederum nicht, wenn wir die Arbeiten Schnells in Königseggwald als das Gelingenste bezeichnen, was wir bisher von ihm gesehen. Weder der neue Hochaltar in der Herz-Jesu-Kirche in Bregenz, noch der großartige Hochaltar in Wangen i. A., noch die Altäre in Ravensburg passen sich so sehr und so gelungen dem Ganzen ein, wie die Altäre in Königseggwald. Dabei zeigen gerade diese Altäre, wie die originelle Ornamentik Schnells, die nicht einfach mittelalterlichen Vorbildern entlehnt oder nachgebildet, sondern frei empfunden und erfunden ist, harmonisch mit Stil und Aufbau zusammenstimmt, so daß der richtige Rhythmus entsteht.

Es ist ein Meister im Land, P. Hausch in Gorb, der in der Spätgotik ganz Hervorragendes leistet und dessen Tüchtigkeit und Gestaltungskraft wir unumwunden

anerkennen, wie wir bei Mezger das liebevolle und verständnisinnige Eingehen auf mittelalterliche Vorbilder anerkannt haben. Aber es darf doch wohl gesagt werden, daß eine Kunstpoche auch etwas Neues, Eigenartiges als Charakteristikum bieten soll. Ein neuer Stil wird wohl noch auf sich warten lassen, und was man da und dort in den Kunstzentren als neuen Stil vorführt, bietet dem kundigen und kritischen Auge immer wieder Anklänge, Entlehnungen aus irgend einer längst-entschwundenen, begrabenen Zeit. Umso mehr ist es zu begrüßen, wenn Künstler, wohl in Anlehnung ans Alte, aber mit eigenem Empfinden zu origineller Darstellung sich durchringen oder durchzuringen suchen. Mag auch nicht alles besonders lobenswert sein, was sie produzieren oder projektieren, und mag das künstlerische Empfinden oft dem Volksempfinden fast fremd gegenüberstehen, einen Fortschritt bedeuten diese Künstler doch, und eine spätere Zeit wird sie vielleicht noch besser würdigen als wir.

Wer aber einen wirklichen Genuß von einer restaurierten Kirche haben will und nicht ganz verarchaisiert ist, der pilgere nach Königseggwald, und er wird die vielgepriesene künstlerische Stimmung finden; die andächtige muß er im Herzen haben.

(Fortsetzung folgt.)

Eine Prachthandschrift des 17. Jahrhunderts.

Kaiserlicher Wappenbrief für Altheim, D.A. Niedlingen, in Bild und Wort mitgeteilt von B. Maier (Alheim) und A. Rägele (Niedlingen).

Manch ein „Kleinod hält's verborgen“ — trotz eifrigster Nachforschungen auf allen Gebieten geschichtlicher und künstlerischer Tradition hielt und hält bis heute noch auch unser Schwabentland in dem Waldestdicht kirchlicher und kommunaler Registraturen wohlgeborgten Kleinodien aller Art: Dokumente voll geschichtlich wertvoller Aufschlüsse über Vergangenheit und Vätererbe, nicht weniger zu werten als Monumente in Kirchen und Museen. Doppelten Interesses würdig erscheinen solche Urkunden, wenn sie neben ihrer historischen Bedeutung künst-

lerische Werte in sich schließen und als Schöpfungen eines scriptor et poeta den monumentalen Kunstwerken gleichkommen, umso wertvoller für jene Zeiten, wo künstlerisch ausgeschmückte Schriftstücke fast die einzige Kunstübung, wenigstens den einzigen Zweig der Malerei bildeten.

Wenn vollends nach Handbüchern und Lexika der Kunstgeschichte die Miniaturmalerei mit dem 16. bzw. 17. Jahrhundert¹⁾ aufgehört, ihr Verfall nach langer Blütezeit besiegelt sein soll, dann verdient wohl eine miniaturenreiche Urkunde von 1681 bei ihrer ungewöhnlichen Pracht vermehrte Beachtung und ob ihrer heimatgeschichtlichen Bedeutung gesteigerte Wertschätzung.

Dazu kommt, daß in dieser Zeitschrift, die vor allem doch wohl ein Archiv für die Kunstschätze der Heimat sein soll und will, unseres Wissens die Miniaturmalerei oder ein Vertreter derselben in oder aus Schwaben bislang keine Behandlung erfahren hat. Neben einer Beschreibung und Wiedergabe der Prachthandschrift in Wort und Bild sollen beide Seiten dieses seltenen Dokuments, die geschichtliche wie die kunsthistorische, kurz zum Worte kommen. Wohl sind derartige Urkunden aus so verhältnismäßig später Zeit keine übergroße Seltenheit. Was aber an dem Wappenbrief der Gemeinde Altheim, OA. Niedlingen, selten, wenn nicht einzigartig auf engerem Heimatgebiet ist, das ist die ausnehmend prächtige Ausstattung der Pergamenthandschrift, für den Kunsthistoriker ein Kleinod. Den geschichtlichen Wert gerade des Altheimer Dokuments erhöht und ein großes Defizit erfüllt nach beiden Gesichtspunkten in seltener Weise ein anderes erst kaum leserliches Schriftstück der Gemeinde-registratur, das den interessanten Kostenzettel für das ebenso köstliche als kostspielige kaiserliche Privileg überliefert.

Auch wer in Museen und Bibliotheken Deutschlands und Italiens jene unter Glas und festem Verschuß geborgenen Handschriftensätze gesehen, bewundert auf den ersten Blick das hier behandelte Dokument. Dadurch ward einer Dorfgemeinde-

verwaltung die höchste Ehre, die der Kaiser des römischen Reichs deutscher Nation zu vergeben hatte, vor 2^{1/2} Jahrhunderten verliehen: es ist ein Wappenbrief auf Pergament geschrieben, mit kaiserlichem Siegel versehen. Das Schriftstück fällt schon durch seinen Umfang auf: 62 cm hoch, 75 cm breit. Die Güte des Materials bedingt seine äußerlich gute Erhaltung, aber innen, wenn das eigenartige Kästchen seine Kostbarkeiten entfaltet, strahlen dem Auge die Schriftzüge in klarer monumentaler Fraktur und vor allem die Ornamente im glänzenden Farbenschmuck entgegen, würdig eines so wichtigen Dokuments kaiserlicher Gnade und Huld. Kaiser Leopold stellte in Linz am 21. Januar 1681 für Gericht, Ammann und Gemeinde des Fleckens Altheim in der ehemaligen Grafschaft Bussen als Lohn für besondere Verdienste, vor allem Kriegskontributionen in den letzten Franzosenkriegen, einen Wappenbrief aus.

Altheim, OA. Niedlingen, gehört zu den ältesten Ortschaften des Bezirks, ja Schwabens überhaupt. Schon in Urkunden Karls des Großen und seines Sohnes Ludwigs des Frommen von 811 und 832 kommt sein Name vor unter den Schenkungen an Kloster Reichenau. Ludwig der Deutsche bestätigt dieselben 843, und Abt Walafried Strabo führt in dem Verzeichnis sämtlicher Einkünfte, Dinsen, Zinsen und Herrlichkeiten des Klosters Reichenau auch die Einkünfte aus Altheim in den Jahren 842—849 auf. Später überließ die Abtei Teile derselben an Heiligenkreuztal, das ja ursprünglich in Altheim angelegt ward, an die Grafen von Beringen²⁾. Schließlich kam es durch Kauf mit Niedlingen an Österreich; es wurde der Vogtei der Grafschaft Bussen zugeteilt, und teilte mit jener Herrschaft allen Wechsel³⁾. In einer Urkunde vom Jahr 1407 werden die Grenzen der Vogtei Bussen beschrieben. Seit alten Zeiten hatte Altheim eine freie Gemeinde gebildet, hatte, wie in unserer Urkunde auch vorausgesetzt wird, Ammann und Gericht, und war früher die Muttergemeinde von Niedlingen, wie kirchlich, so auch wohl lange bürgerlich. Die letzte Stufe dieser Entwicklung bezeichnet jedenfalls die Wappenverleihung.

Welche besondere Schicksale die Gemeinde in diesen traurigen Zeiten der Schwäche der Reichsregierung gegenüber dem Ausland erfahren hat, ist bis jetzt nicht näher bekannt geworden. Die Urkunde und ihre archivalische Beigabe deutet wenigstens etwas davon an.

¹⁾ So noch jüngst in Herbers Konversationslexikon s. v. Buchmalerei II. S. 291.

²⁾ Oberamtsbeschreibung S. 9. 111.

³⁾ Siehe Oberamtsbeschreibung S. 221 ff.

Unter den letzten Franzosenkriegen sind die Raubkriege Ludwigs XIV. gemeint, deren man drei aufzählt. Am schwersten hatte Schwaben im dritten Eroberungskrieg (1687—1697) des Franzosenkönigs zu leiden. Indes schon die früheren Einfälle hatten die Kreise zu bedeutenden Heeresleistungen veranlaßt, deren Kosten auf die einzelnen Kreiseorte verteilt wurden; ja gerade in dem Jahr der Wappenverleihung 1681 beschloß der Reichstag zu Regensburg die Errichtung stehender Heere, der wenig rühmlich genannten „Reichsarmee“ oder „Kreistruppen“.

Eine fast gleichzeitig gedruckte Schrift, ohne Ortsangabe 1689 erschienen, gibt Aufschluß über die Franzoseneinfälle: „Gründliche Relation von den grausamen Prozeduren, welche Ludovicus XIV., König in Frankreich, durch seine ausgesandten Kriegsofficier . . . am Rhein-Fluss, in Franken, Schwaben, sonderlich Herzogthumb Württemberg . . . mit Sengen, Brennen, frevelhaften Contributions . . . Forderungen . . . verübet hat.“

„Ueber Württembergs Kriegslasten und Kriegsnothen in der Franzosenzeit“ hat ein Anonymus bei Kröner, Stuttgart 1887, ein Werk herausgegeben, das die Angaben unserer zwei Urkunden ergänzen kann.

Urkunden dieser Art haben ihre Vorgänger und Vorbild nach Abfassung und Ausstattung in den Adelsbriefen, denen wir in öffentlichen Sammlungen öfters begegnen, als solchen Wappenbriefen. Wie durch jene Wappenbriefe das sog. Briefwappen, so wird durch diese Dokumente der Briefadel verliehen. Den Gegensatz dazu bilden Urwappen und Uradel. Wappenverleihungen durch die höchste Instanz, den Kaiser, kamen seit Friedrich III. vor; sie bildeten bald ein Reservatrecht der Krone, das fiskalisch sehr ausgebeutet wurde, wie auch die archivalischen Nachträge zu unserem Dokument beweisen. Seit 1470 wurde in der Praxis der kaiserlichen Kanzlei zwischen Wappengenossenschaft und Rittermäßigkeit geschieden. Diplome, durch die das Recht, ein Wappen zu führen, verliehen wurde, sind schon im 14. Jahrhundert ausgestellt worden. Fast gleichzeitig tauchen auch die ganz verwandten Adelsdiplome auf, die den höheren oder niederen Adel über-

tragen und ebenfalls zuerst dem Kaiser als Reservatrecht in allen deutschen Landen vorbehalten waren. Die Formulare, die seit Jahrhunderten üblich sind, gehen auf die Praxis der kaiserlichen Kanzlei unter Sigismund und Friedrich III. zurück. Beide werden und wurden auf Pergament in Fraktur geschrieben, vom Landesherrn eigenhändig unterschrieben, so unser Wappenbrief von Leopold I., und dann das in einer Kapsel verwahrte Siegel angehängt. Nur in der Normierung der Geldstrafe für Störung des Besitzrechts unterscheiden sich formell Adelsbrief und Wappenbrief.

Das Wappen, das wir hier veröffentlichen ob seines Prachtdiploms, gehört zu den Gemeinschaftswappen, weil es an eine Gemeinschaft, hier eine Dorfgemeinde, verliehen wurde, zu den Briefwappen, weil es durch ein Diplom seitens des Staatsoberhauptes ausgestellt wurde. Wozu es verliehen wurde, bei welchen Anlässen es gebraucht werden darf, gibt die Urkunde selbst an.

Auch fehlt, was sonst selten zu lesen ist, die Hervorhebung der Verdienste nicht, welche die Verleihung verursacht oder wenigstens begünstigt und befördert haben: die Treue gegen das kaiserliche Haus Oesterreich, zu dem die Buxenherrschaft mit Altheim damals gehörte, und die Leistung von Kriegsteuern in wohl außerordentlicher Höhe. Indes ist auch die Steuer, welche die so ausgezeichnete Gemeinde zu allem noch für das Diplom auslegen mußte, nach unserem Begriff sehr hoch. Eine Wappensteuer, wie sie in England als Zugussteuer noch besteht, nach der Höhe der Wagensteuer bemessen, gab es nicht, dafür ward eine einmalige sehr hohe Abgabe angelegt¹⁾.

Nicht selten ist solche Verleihung von Wappen an Städte und Landgemeinden gewesen teils wegen des praktischen Nutzens für die Inhaber, teils wegen des finanziellen Gewinns für die stets geldbedürftige kaiserliche Finanzverwaltung. Weit häufiger sind Wappenbriefe an einzelne Personen ausgestellt worden. Fast gleichzeitig, doch nicht in so prächtiger Aus-

¹⁾ Siehe F. Hauptmann, Das Wappenrecht. Bonn 1896.

führung und in etwas kleinerem Format, ist der Wappenbrief ausgestellt, den Kaiser Leopold am 9. Dezember 1682 für die zur Ruffen Herrschaft gehörende Gemeinde Unlingen ausstellte. Unterzeichnet ist er vom Kaiser in der linken unteren Ecke, darunter der Kanzler Julius Friedrich Freiherr Bucolloni, rechts der Sekretär Adam Strunich (?). Zwei Kopien ohne das große kaiserliche Siegel sind 19. Oktober 1741 von dem Riedlinger Notar Dr. iur. Viehseher viduiert. Ein Kollenzettel scheint nicht erhalten zu sein. Die Urkunde selbst ist nicht koloriert. Initialen und Randeinfassung sind viel einfacher, nur das Unlinger Wappen in der Mitte des Briefs (Adler mit Wappenschild) ist farbig ausgeführt, aber ebenfalls kleiner. Eine vergrößerte Kopie des Wappens, von J. Jaisle (Riedlingen) angefertigt, schmückt den Rathausaal in Unlingen. Der Wortlaut ist fast ganz derselbe, nur fehlt eine geschichtliche Anspielung wie beim Altheimer Brief. (Schluß folgt.)

Die neue Salvatorkirche in Alen.

Am 10. November 1913 hat ein kirchliches Bauwerk die Weihe erhalten, das zweifellos zu den beachtenswerten Kirchenbauten gehört, die in jüngster Zeit in unserer Diözese entstanden sind: die neue Salvatorkirche in Alen. Nicht nur den Kosten, oder der räumlichen Ausdehnung nach, beansprucht es unter die bedeutenderen Kirchenbauten gezählt zu werden, sondern auch wegen der mannigfachen architektonischen Schönheiten, die ihm inne wohnen.

Im Grundriß und Dekor lehnte sich der leitende Architekt, Regierungsbaumeister Hugo Schlösser in Stuttgart, in etwa an die Art des Barocco an, und doch könnte man nicht einfach hier sagen: es ist ein Barockbau, was er ist.

Was die Lage der neuen Salvatorkirche angeht, so ist sie geradezu ideal zu nennen — nur der Umstand, daß nachträglich noch ein neues Haus in der unmittelbaren Nähe der Kirche erstellt wurde, ohne in befriedigenden Einflang mit dem großen Bauwerk gebracht zu werden, stört etwas. — Die Kirche steht auf einem

etwa 15—20 Meter hohen Hügel, beherrscht also den ganzen sie umgebenden Stadtteil. Sie bildet in Zukunft die Dominante im Alener Landschaftsbild. Damit ist ein Erfordernis erfüllt, das schon seit Alters für die Lage der Kirche aufgestellt wurde, daß sie an hochgelegener Stelle errichtet werde: aus symbolischen, ästhetischen und praktischen Gründen, die wir hier nicht im einzelnen durchführen wollen. Es ist vielleicht gut, bei dieser Gelegenheit wieder an diesen uralten Satz zu erinnern.

Da der Hügel ziemlich rasch sich erhebt, so war es nicht möglich, auf eine Treppenanlage zu verzichten. Diese wurde so angelegt, daß sie mit der KirCHFassade zusammenkomponiert erscheint, was noch deutlicher wird, wenn einmal das am Fuß der Treppe geplante Schwesternhaus errichtet wird. Die Treppenanlage hat eine Breite von vier Metern. Sie führt, von vier Podesten unterbrochen, auf 70 Stufen zur Kirche hinan, was freilich für alte Leute nicht ohne Beschwerlichkeit sein wird; doch wird noch ein zweiter, langsam ansteigender, bequem gangbarer Weg für die Kirchenbesucher benutzbar werden.

Zunächst die Größenverhältnisse der Kirche im Grundriß. Die größte Länge der Kirche (ohne Vorchalle) im Außen beträgt rund 52 Meter, die äußerste Breite des Querschiffs 28,40 Meter, die Breite des Hauptschiffs (außen) 18,46 Meter. — Die innere Länge beträgt (ohne den Vorraum) bis zum Scheitelpunkt des Chores rund 46 Meter; die innere Breite des Mittelschiffs 12,8 Meter.

Der Grundriß läßt deutlich die Gestalt eines Kreuzes erkennen und weist eine Dreiteilung auf, indem er ein großes, breites Hauptschiff und zwei (nur ganz schmale) Seitenschiffe hat. Es ist zu loben, daß der Architekt diese beiden altchristlichen und symbolisch tief bedeutamen Momente beibehalten hat. Wir möchten einer Preisgabe derselben nicht das Wort reden. Schon aus der Ausgestaltung des Grundrisses läßt sich erkennen, daß er sich dabei an barocken Mustern orientiert hat, insofern der stark betonte zentrale Raum

mit seiner reichen Ausbuchtung ohne weiteres an solche erinnert.

Einer besonderen Erwähnung bedarf noch der Chor. — Derselbe ist geräumig und gestattet auch eine etwas reicher ausgestaltete Liturgie. Die Maße sind annähernd 9 : 9 Meter. Es ist in neuerer Zeit mehrfach die sehr verwerfliche Tendenz hervorgetreten, den Chor katholischer Kirchen nur sehr kümmerlich klein zu gestalten. Das

ist bei protestantischen Kirchen verständlich, wo keine Opferliturgie gefeiert wird; bei katholischen Kirchen ist es durchaus unzulässig. Hier bildet der Chor, die Stätte des liturgischen Opfers, unbedingt die Hauptsache. Der Architekt, der eine katholische Kirche baut, darf nie vergessen, daß die Opferliturgie der katholischen Kirche genügend Platz braucht, um würdig und feierlich begangen zu werden. Die hieratische katholische Liturgie hat außerdem, wie alles

Geheimnisvolle, ein stark aristokratisches Gepräge. Das sollte man nie aus dem Auge lassen. Sie fordert Ehrfurcht, Distanz! Sie trägt es nicht, daß die Gläubigen in unmittelbarer Nähe der heiligsten Geheimnisse sich befinden. — Darum brauchen wir — auch bei kleineren Kirchen — einen angemessenen, nicht zu kärglichen Chorraum. In dieser Hinsicht darf der Chor in Aalen als genügend groß erscheinen.

Links vom Chor sind die Raumlichkeiten für eine sehr praktisch angelegte,

geräumige Sakristei, die ein Ober- und Untergeschloß aufweist. Im oberen Geschloß befindet sich die eigentliche Sakristei, die, bequem eingerichtet, auch für die Paramentenkästen genügend Platz bietet. Das Untergeschloß kann passend benützt werden als Schulraum etwa für den Kommunionunterricht, oder als Übungsraum für den Kirchenchor, oder als Sitzungssaal für den Kirchenstiftungsrat. Man

wird gut tun, eine derartige, übrigens auch bisher schon, z. B. von Gades, öfter getroffene Einrichtung der Zukunft wegen ins Auge zu fassen.

Der Raum unter dem Chor ist hohl und dient als Heizungsanlage. Das will dem Referenten nicht recht sympathisch erscheinen: vor allem das nicht, daß der Altar auf einem Hohlraum steht, anstatt aus dem gewachsenen Boden heraus sich zu erheben. Ich weiß zwar augenblicklich dagegen keine positive Entscheidung der zuständigen kirchlichen Behörden anzuführen, glaube aber doch, daß das natürliche Gefühl schon

stark genug für eine unmittelbare Verbindung des Altars mit der Erde spricht. Jedenfalls spricht die Geschichte des christlichen und außchristlichen Altarbaus für letztere. Rechts vom Chor schließt sich der quadratische Turm an (die Quadratseite mißt 7,10 Meter). In denselben sind zwei Aborte eingebaut. Bei der Entfernung der Kirche von der eigentlichen Stadt mußte man auch in



Salvatorkirche in Aalen (Fassade).

dieser Hinsicht Vorforge treffen. Ich möchte aber gleichwohl den Vorgang in Aalen nicht als Vorbild empfehlen. Wenn derartige Einrichtungen bei anderen zukünftigen Kirchenbauten sich als notwendig erweisen sollten, so möchte — der Dezenz wegen — doch zu raten sein, getrennt von der Kirche und etwas entfernt von ihr, einen eigenen Abortbau — etwa durch Gebüsch den Blicken entzogen, zu erstellen. Es wäre auch ins Auge zu fassen, die städtischen Verwaltungen zu ersuchen, etwa in nicht zu großer Ent-

außerhalb derselben im vollen Licht bleiben muß.

Der Aufbau des neuen Aalener Gotteshauses wirkt außen und innen imponierend: fast so, daß er mehr verspricht, als die zur Verfügung stehenden beschränkten Mittel erfüllen konnten. Jedenfalls ist mit den verhältnismäßig bescheidenen Mitteln das Mögliche geleistet, und man möchte nur wünschen, daß eine reichere Ausführung im einzelnen sich pekuniär hätte ermöglichen lassen.

Die Fassade des Haupteingangs ist ge-



Salvatorkirche in Aalen. Inneres vom Chor aus gesehen.

fernung von der Kirche für Errichtung derartiger Lokalitäten bedacht zu sein.

Links am Eingang und vorne links vom Chor sind zwei kleine Kapellen angepart, denen vorne rechts eine kleine, fast kümmerliche Nische (vorzuziehen wäre eine eigentliche Taufkapelle gewesen!) entspricht. Es war offenbar die Absicht, ein paar lauschige, still, heimelige Gebetsplätzchen zu schaffen. Allein die beiden Kapellen sind doch etwas zu winzig, klein und dunkel, um diesen Zweck vollkommen zu erfüllen, zumal, da der Beter ja

bildet durch eine Vorhalle, die durch sechs klassisch schöne ionische Säulen hergestellt ist; darüber ein geradliniger Architrav, Gesims und geschweiffter, vom Kreuz bekrönter Ziergiebel mit dem Monogramm Christi und der Inschrift: „Haurietis aquas in gaudio de fontibus Salvatoris“ (Jl. 12, 3). — Es wäre unseres Erachtens noch wirksamer gewesen, wenn hier ein „Salvator mundi“ als monumentales Mosaikbild hätte angebracht werden können, was freilich die Mittel nicht erlaubten.

Ueberaus lebendig und fein gegliedert erscheint die Kirche von der Südseite aus, wo inekünftig eine zweigeteilte Freitreppe zum Eingang des südlichen Seitenschiffs emporführen wird. Sehr leicht und gefällig schmiegen sich hier die leicht gerundeten Eingänge an das Querschiff an. Dieses zusammen mit der Sakristei und dem Turm vereinigt sich zu einer schönen, wohlthuend gegliederten Baugruppe.

Der Turm, 55 Meter hoch, steigt aus dem quadratischen Grundriß empor bis zu einer rings herumgeführten steinernen Galerie, bei welcher er dann ins Rechteck übergeht, um mit einem kupfernen Zwiebel mit Laterne und Kreuz gekrönt zu werden. Dieses Turmmotiv ist uns in Süddeutschland wohl vertraut. Es klingt zudem an Motive an, die in der Malener Gegend heimisch sind.

Das Innere der Kirche ist leicht und frei. Das Mittelschiff hat eine Breite von 12,80 Meter und ebenso das Querschiff, so daß die dasselbe tragenden Pfeiler ein Bierungsquadrat darstellen, jedoch ohne daß es den Proportionsmodulus abgegeben zu haben scheint. Das als Zentralraum so stark betonte Querschiff hat eine Länge von 27 Meter erhalten, wozu dann noch der Chor in einer Länge von rund 9 Meter kommt. So vermag die Kirche 1200 Sitzplätze und 1000 Stehplätze zu bieten.

Der gesamte Raumeindruck ist wesentlich beherrscht von diesem Mittelbau. Dieser wird dadurch hergestellt, daß sich auf kannelierten Pilastern das weit gespannte Tonnengewölbe erhebt. Es ist ein Ribitzgewölbe, an der Dachkonstruktion aufgehängt. Ueber die Dauerhaftigkeit und Haltbarkeit solcher Gewölbe habe ich kein Urteil. Davon wird es wesentlich abhängen, ob das Ribitzgewölbe sich dauernd die Kirchen erobern wird. Jedenfalls, solange man darauf Wert legt, ein Gotteshaus — auch die Decke — wie es zu der freudigen Feierlichkeit der katholischen Liturgie paßt — malerisch zu behandeln, mit Bildern zu schmücken, muß die erste Forderung an ein Gewölbe die Solidität und Dauerhaftigkeit sein. — Zwei Vorteile bezüglich der architektonischen Konstruktion bieten diese Ra-

ibitzgewölbe: sie gestatten sehr große Spannweiten und sie fordern Pfeiler oder Säulenkonstruktion von mäßiger Stärke. Sie schließen freilich auch die Gefahr in sich, daß infolge zu weiter Spannung des Gewölbes dieses flach und gedrückt erscheint und diesen Eindruck dann dem ganzen Raum mitteilt. Der Architekt hat in dieser Kirche diese Gefahr eben noch vermieden.

Nun aber noch etwas, was als ein Gedanke zur Erwägung, nicht etwa als ein Tadel an der Kirche aufgefaßt sein möge. Ich empfinde diesen stark betonten Mittelraum als ein nicht genügend motiviertes retardierendes Moment. Ich will das durch zwei Gedanken erläutern: In der katholischen Kirche ist die absolut beherrschende Idee das Opfer auf dem Altare. Auf dieses als die absolute Hauptsache ist daher die ganze Aufmerksamkeit der Gläubigen zu richten. Diese Sachlage, diese liturgisch-dogmatische Grundidee muß in der architektonischen Raumidee zum Ausdruck kommen. Auch hier muß die Hauptsache als Hauptsache betont bleiben. Dies wird da erreicht, wo die raumgebende Linienführung unaufhaltsam, höchstens in rhythmischer Bewegung unterbrochen zum Hochaltar, zum eucharistischen Geheimnis, zur eucharistischen Opferstätte hinführt. — Ein retardierendes, die Raumbewegung nach vorwärts aufhaltendes Moment ist die Einfügung eines zentral betonten Raumes zwischen Schiff und Chor. Eine solche rechtfertigt sich durch einen besonderen Zweck, den sie zu erfüllen hat: wo eine bedeutungsvolle Sache vorhanden ist, die sie zu umgeben hat. Sie umschließt daher geschichtlich ursprünglich die Confessio eines bedeutenden Heiligen oder Martyrers (St. Peter), oder ein sacellum, ein Kapellchen, ein Haus, das in besonderer Verehrung steht (Loreto, Asisi, Einsiedeln), d. h., sie ist begründet in dem Vorhandensein eines latrentisch-kultisch bedeutsamen Zwecks. Wo dieser fehlt, erscheint die starke Hervorhebung eines solchen zentralen Raumes ohne genügende Motivierung, willkürlich. Es fehlt natürlich in der Geschichte der Architektur nicht an solchen. Aber der zentrale Raum wird dann wenigstens nachträglich



Salvatorkirche in Aalen.
(Südseite.)

der kultischen Idee dadurch dienstbar gemacht, daß ein Kreuzaltar oder (etwa wie im Dom zu Florenz) die Plätze für das Chorgebet der Kanoniker angebracht werden, mindestens aber wird ein solcher zentraler Raum von den für das Mittelschiff charakteristischen Bänken freizulassen sein, so daß er noch als eine Raumeinheit mit dem Chor aufgefaßt werden kann. Ich glaube, man wird solche Erwägungen nicht ausschließen dürfen, wenn ein voll befriedigender Raum geschaffen werden soll. In Aalen scheint mir dieser Gedanke nicht zu seinem Recht gekommen zu sein: es besteht hier ein Widerspruch zwischen der ästhetischen und sachlichen Bedeutung der zwei Räume des Mittelschiffs und des Zentralraumes bzw. Querschiffs. Da die praktische Verwendung und der sachliche Zweck bei beiden genau dieselben sind, erscheint mir die so nachdrucksvolle ästhetisch-architektonische Betonung dieses zentralen Mittelraumes nicht genügend motiviert, bzw. der Zusammenhang zwischen liturgischem Zweck und architektonischer Raumidee nicht beachtet, womit natürlich gar nicht in Abrede gezogen sein will, daß dieser Innenraum, rein für sich und ohne Rücksicht auf den liturgischen Zweck betrachtet, imponierend, herrlich und vornehm wirkt. So wäre es nach meiner Meinung wohl grundsätzlich richtiger gewesen, die räumliche Vorwärtsbewegung gleichmäßig durchlaufen zu lassen. — Nun aber zu anderem!

Es ist sicher angenehm, daß die Kirche so freundlich und licht gehalten ist. Die reichlich großen Fenster spenden eine große Lichtfülle. Die Tönung der Wand ist durchweg in ganz hellen Tönen gehalten, die nur nach dem fehlenden Gold rufen, um noch vornehmer zu wirken, und nach einigen Friesgemälden, um dem Volke etwas mehr zu sagen und den Raum noch etwas heimlicher, wärmer werden zu lassen. In der Mitte der Querschiffseiten hat der Architekt die Beichtstühle, sehr geschmackvolle Arbeiten von Britsch (Gmünd), untergebracht. Der Chor mit Concha ist im Gegensatz zu der sonst fast ganz weiß beziehungsweise gelblichweiß gehaltenen Kirche farbig getönt und mit einigen Wandmalereien von Gille (Ellwangen) versehen. Das Glanzstück ist hier der

Hochaltar, von Bildhauer Schnell ausgeführt, während die überaus wirkungsvolle und künstlerisch hervorragende Kreuzigungsgruppe von Bildhauer Seibold (München) stammt, der in der Schule von Buisch herangebildet wurde. Der Aufbau des Altares ist so getroffen, daß die Altarmenia Sarkophagform aufweist in rot marmoriertem Stuck. Eine hohe Leuchterbank umgibt den stark hervortretenden Tabernakel (der letztere ist feuer- und diebesicher; er stammt aus den Ostertagwerken). Nur scheint er mir etwas weit vorzuspringen, so daß für den Celebrans der Blick auf den großen Kreuzfiskus etwas gehemmt ist — wenigstens für nicht sehr große Herren. — Dahinter erhebt sich ein halbrunder Hinterbau auf hohem, grauweißem Sockel: vier Säulen mit jonischem Kapital, darüber ein Architrav und eine oben überfallende barocke Concha.

(Schluß folgt.)

Mitteilung.

Am 10. Dezember hielt der Ausschuß des Diözesankunstvereins seine Sitzung in Stuttgart. Als neues Mitglied des Ausschusses war früher Architekt Hummel (Stuttgart) gewählt, inzwischen vom hochwürdigsten Herrn Bischof bestätigt und nunmehr eingeführt worden.

Die Themata der Verhandlungen waren: unsere Stellung zur Friedhofsentualpflege und die mit der Neueinführung der elektrischen Beleuchtung in vielen Kirchen (besonders in Oberschwaben) gegebenen Fragen. Darüber wird im „Archiv“ Weiteres gesagt werden. Man war sich klar darüber, daß das elektrische (wie jedes scharfe, künstliche Licht) dem heiligen Raum viel von seiner weihvollen Stimmung nehme, daß ferner, wenn überhaupt elektrisches Licht eingeführt werden wolle, niemals Bogenlampen (weil absolut profan wirkend) verwendet werden dürfen, daß die Lichter diskret verteilt und so angebracht werden sollen, daß sie die Architektur nicht schädigen, daß vor allem nicht alte, zum Teil wertvolle Arm- und Kronleuchter weggeworfen werden, sondern weiter verwendet werden sollen, daß neu anzuschaffende Leuchter nicht kunstlose Fabrikware sein, sondern dem Stil der Kirche sich künstlerisch einfügen sollen. Endlich wurden noch über die nächste Jahresgabe Beratungen gepflogen und als Ort der nächsten Generaterversammlung Kottweil (Donnerstag in der Pfingstwoche, 4. Juni 1914) bestimmt.

Literatur.

Der Tempel von Jerusalem. Eine kunsthistorische Studie über seine Maße

und Proportionen von Dbilo Wolff. Wien (N. Schroll) 1913. 98 S. mit Illustrationen. Preis M. 7.50 (9 Kronen).

Die Untersuchungen des P. Dbilo Wolff über die Tempelmaße, das Werk einer 30jährigen, unverdrossenen und wohlüberlegten Forscherarbeit, hat in allen Fachkreisen die wohlverdiente Beachtung und soviel ich sehe durchweg grundsätzliche Zustimmung gefunden. Der gelehrte Verfasser kündigte in „Tempelmaße“ eine wichtige Ergänzung zu den dortigen Untersuchungen an, einen Nachweis, daß auch der Tempel zu Jerusalem diese „aedes sacra ultra omnia mortalia illustris“, wie Tacitus ihn nennt, dem sakralen, hieratischen Baugesetz des doppelten gleichseitigen Dreiecks sich füge. Der Nachweis ist hier schwieriger als irgendwo anders. Denn vom Tempel von Jerusalem ist kein Stein mehr auf dem andern geblieben. Nur die Umfassungsmauern des heutigen Haran esch-Scherif zu Jerusalem bezeichnen noch den Platz des Tempels. Die literarischen Angaben, die uns über ihn an verschiedenen Stellen der Hl. Schrift, bei Flavius Josephus, im Mischnah-Traktat Middot und anderen erhalten sind, sind unvollständig, zum Teil ungenau und untereinander widersprechend.

P. Dbilo Wolff behandelt nun in vorliegender Untersuchung, schrittweise vorgehend, 1. das heilige Zelt, 2. den Salomonischen Tempel, 3. die Tempelvision des Ezechiel, 4. die Tempelrestauration des Serubabel, 5. den Herodianischen Tempel. — Eine kleine Abhandlung über das Proportionsgesetz des Tempels zu Jerusalem geht voraus. Am Schluß ist ein Literaturverzeichnis beigegeben.

Illustrationen nebst einer „Vogelperspektive des Herodianischen Tempels nach Angaben des Verfassers von Weiser-Krell“ zieren das Werk und verdeutlichen den Gedankengang des Verfassers. Der Tempel zu Jerusalem und der Versuch seiner Rekonstruktion ist ein vielverhandeltes und viel umstrittenes Thema. Das Neue an der Behandlungsweise des P. Wolff liegt darin, daß er für die Rekonstruktion des Tempels durch den Nachweis des Proportionsgesetzes erst den sicheren Untergrund zu schaffen sich bemüht, wie er es bereits früher i. J. 1887 in einer kleinen Monographie „Der Tempel von Jerusalem und seine Maße“ versucht hatte, freilich noch nicht ausgerüstet mit dem ausgedehnten Beweismaterial, das ihm jetzt zu Gebote steht, und noch nicht auf der breiten Basis, die er sich erst durch das Werk „Die Tempelmaße“ geschaffen hat.

Der Verfasser sucht zunächst aus den literarischen Quellen die Maße möglichst zuverlässig zu eruiert für das heilige Zelt, für den Salomonischen, Serubabelischen und Herodianischen Bau. Der Ezechielische Bau schreibt aus, weil er rein visionär ist. Der Serubabelische Bau ist nur eine Wiederholung des Salomonischen. — Bei der lückenhaften Ueberlieferung und dem Fehlen archäologischer Messungen konnte der Verfasser nur so vorgehen, daß er probierte, ob die gewonnenen Maße sich in die Anwendung des

Hexagramms fügen. — Die Probe fiel überraschend gut aus: kein einziges sicher nachgewiesenes Maß, das nicht genau in das Hexagramm paßte. Nun konnte der Verfasser auch einen Schritt weiter gehen und die durch das Hexagramm gebotenen Proportionen zur Auffindung der literarisch nicht bezugten und zur Korrektur der literarisch widerspruchsvoll überlieferten Maße benützen, um schließlich eine herrliche Rekonstruktion des Herodianischen Tempels zu gewinnen. Wenn auch der Beweisgang komplizierter und die literarische Basis in manchem kontrovers war, so ist doch das Resultat mit methodischer Exaktheit gewonnen und bietet die wissenschaftliche Sicherheit, die in solchen Fragen überhaupt möglich ist: der Tempel von Jerusalem, der als Zeichen Jahves das Hexagramm über dem Portale trug, ist, wie die alten hieratischen Bauten, nach den Proportionsgesetzen des Hexagramms (natürlich mit Berücksichtigung der Terrainverhältnisse!) erbaut worden.

So krönt die mühevollen Forschungen des P. Dbilo Wolff ein schönes, lang gesuchtes Resultat, dessen Auffindung dauernd ein Ruhmesblatt seines unerdrossenen Forscherfleißes und seiner geistvollen Kombinationsgabe bleiben wird. Tübingen. Prof. Dr. L. Baur.

Religiöse Kunst in billigen Ausgaben. Erste Mappe: Der verlorene Sohn. Dritte Mappe: Er ist auferstanden. 10 Zeichnungen von Joseph Ritter von Führich. (Lichtdruckausgabe.) Stuttgart. Verlag von Walter Seifert. Preis nur M. 1.25.

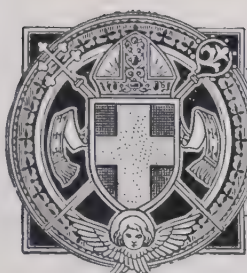
Man kann die katholische Kirchenkunst nicht auf dem Stande der Nazarener für immer festhalten wollen. Aber es ist meine tiefste Ueberzeugung, daß, wer über die Nazarener ganz im allgemeinen wegwerfend urteilt, nicht in das Verständnis der religiösen, katholischen Kunst eingedrungen ist. Um so freudiger begrüße ich den Entschluß der Firma Walter Seifert in Stuttgart, die biblischen Zeichnungen Josephs Ritters von Führich in drei Mappen zu je 7—10 Blättern in außerordentlich billigen Volksausgaben dem christlichen Volke und vor allem auch der christlichen Kinderwelt zugänglich zu machen. In der Tat: „Um die Kinder in den Geist und in die Geheimnisse der biblischen Geschichte einzuführen, gibt es kein anschaulicheres Mittel, als die Betrachtung dieser Meisterhöpungen von wahrhaft überirdischer Schönheit“ — und Gedantentiefe. Vor mir liegt die erste und dritte Mappe (die zweite ist mir nicht zugekommen; weitere Mappen sind in Vorbereitung). Auf Grund derselben empfehle ich die Anschaffung dieses überaus billigen Illustrationsmaterials für Eltern, Erzieher und Katecheten.

Tübingen.

Ludwig Baur.

Hiezu eine Kunstbeilage:
Salvatorkirche in Alen (Süßseite).

APR 29 1986



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 2.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagsbuchhandlung Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1914.

Ein Gang durch restaurierte Kirchen.

Von Pfr. Schöninger, Haslach, W. Tettnang.
(Fortsetzung.)

Vonlanden, W. Tettnang.

Am Westabhang des breiten Allertals, zwischen den statlichen Pfarrdörfern Berkeheim und Erolzheim, erheben sich seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, wie eine geistliche Burg, die Gebäude des Klosters Vonlanden. Es ist kein Kloster mittelalterlichen Stils, trotz des gotisierenden Aussehens; es fehlt der Kreuzgang und der umschlossene Kreuzgarten. Dem Verge angeschmiegt ist der Längsbau des Hauses, und sein Ausläufer ist die Kirche am Bergabhang, deren Turm den Uebergang zum hochragenden Hauptbau vermittelt. Man merkt dem ganzen Bauwesen an, daß es nach und nach entstanden, und man würde wohl heutzutage etwas anderes bauen. Allein eine stattliche Gesamtwirkung ist dem Bau nicht abzuspüren, und wenn man ihn als Kind seiner Zeit betrachtet und als Produkt einer allmählichen Entwicklung, so kann man dem Gründer und Baumeister die Anerkennung nicht versagen.

Unser Interesse nimmt die Kirche vor allem in Anspruch. Es ist ein neugotischer Bau mit allen Merkmalen der Zeit, in welcher man für Gotik sehr begeistert, aber in das eigentliche Wesen wenig eingedrungen war. Ziergiebel, Spitzbogen, Strebebögen, Maßwerk wurden nachzuahmen gesucht, der Geist war noch nicht gefunden für Raumverhältnis, Raumgestaltung und Harmonie. Man wollte wohl

auch damals schon das erwecken, was man heute „Stimmung“ heißt, aber es war mehr eine künstlich romantisch gemachte, als wahre, aus dem Bau selber sprechende Stimmung. Und es fehlte der Reiz des „Zinns“. Diese heutigen Kunstschlagwörter „Stimmung“ und „Zinn“ werden zwar viel gebraucht und mißbraucht, es liegt ihnen aber trotz des Schwindels, der damit getrieben wird, ein guter und wahrer Sinn zugrunde.

Bei unserer Klosterkirche war wohl auch Stimmung beabsichtigt, franziskanisch einfache und mittelalterliche Stimmung. Darum sehen wir einen einfachen gotischen Backsteinbau außen. Nur der Turm ist reicher, geht ins Achteck mit Giebeln und hat ein hohes Zeltdach. Er ist nicht franziskanisch — hierfür hätte ein Dachreiter genügt —, aber er ist gut gemeint und geplant als Uebergang zum höher gelegenen, überragenden Kloster und soll wohl auch den Bergschub anhalten.

Einfach ist auch das Innere; der Chor mit hohem Triumphbogen und künstlichem, aber schwächlichem Gewölbe, das Langhaus mit einfachen Holzdecken in den drei Schiffen, die Arkaturen sehr einfach spitzbogig mit achteckigen Säulen, eine Art Triforium darüber mit Fenstern, im Westen drei hochgezogene Spitzbogenöffnungen zu einer besonderen Kapelle und darüber die Emporen mit hölzernen Maßwerkbrüstungen. Es war eine Art Stimmung im Ganzen, aber eine ziemlich kalte, nüchterne und als solche keineswegs franziskanisch frommfroliche.

Es kam eine Zeit, wo man das fühlte, und es kam der Mann, der dieses Gefühl

verstand, Superior Hofele. Er zögerte lange, weil er andere Aufgaben vorher zu lösen hatte, und es war gut, daß er zögerte. Er ging auch, als Praktiker, zuerst daran, das Gotteshaus gegen Feuchtigkeit sicherzustellen und gegen Westen dem Schub des Berges zu begegnen und den Turm besser zu fundamentieren. In verhältnismäßig ganz kurzer Zeit wurden Arbeiten ausgeführt von einem einzigen geschickten Mann, einem Sohn Italias, die sonst viele Kräfte und lange Zeit beanspruchen: Drainage um die Kirche, Durchsägung der Wände, Herausnahme einer Backsteineinlage, Einlage von Bleiplatten auf Asphalt zur Isolierung, schwierige Abgrabungen am Turm und Festigungsarbeiten.

Dann erst kam das Innere. Hiefür wählte Superior Hofele in richtigem Gefühl, daß etwas Originelles zu schaffen sei, keine Schablone, die Ravensburger Kirchnermalers Schiller und Osiermeier und wies ihnen die Aufgabe zu, warme und freundliche Stimmung in die Räume zu bringen, die trotz einer Menge von Statuen unter gotischen Baldachinen fast leer und kalt waren. Dabei sollte aber alles Uebermaß an Farbe und Ornamentik — Brimborium vermieden werden, damit der flösterlich einfache, echt franziskanische Geist gemahrt bliebe.

Das Ziel, das angestrebt wurde, wurde erreicht durch drei Faktoren, die originell und harmonisch zusammenwirkten: diskrete Farbgebung, eigenartige Ornamentik und sinnreiche Symbolik.

Die Farbgebung ist in ihrer Gesamtwirkung licht und freundlich, in keiner Weise aufdringlich, so zusammengestimmt, daß das Auge mit Wohlgefallen den Raum durchschweift, ohne beunruhigt zu werden. Die Strichelmanier hat sich auch hier bewährt. Blau, gelb, weiß und gold wirken namentlich im Chor so leicht und feierlich, daß eine Halle von großer Schönheit sich aufstut. Dazu der Sockel mit braunrotem Teppich, wie auch die Säulen des Langhauses gleichfarbige Ummantelung zeigen. Wenn ein Tadel angebracht wäre, könnte er sich nur auf das etwas schmutzige Gelb der Deckenbalken beziehen, das aber durch die Zusammenstimmung mit den Medaillons gemildert wird. Es wird nicht leicht eine

wohlabgewogenere Farbgebung gefunden werden, als sie hier angewandt ist.

Die Ornamentik oder Dekoration ist durchaus originell, nirgends Schablone und Imitation. Es ist vor allem der herrliche breite Fries, der Schiff und Chor durchzieht mit Sämmern, Hirschen, Löwen, Paradiesvögeln. Sie ziehen hin zum Quell des Lebens, dem Brunnen, der über dem Tabernakel an der Wand des Chors erscheint. Darüber ist die Chorbauwand noch besonders ausgezeichnet durch lichte, schwebende Engelsgestalten mit Medaillons und über der Spitze des busigen Hochaltars eine Krone haltend. Herrlich ist das Ornament in den Zwickeln und Feldern des hochstrebenden Chorgewölbs, dabei so recht Schillerisch eigenartig. Der Teppich an der Chorbauwand zeigt stilisierte Adler, die Kapitale im Langhaus Blattornament mit Vergoldung. Die Decken des Langhauses sind belebt durch runde Kranzgewinde, im Mittelschiff mit zahlreichen Medaillons, in den Nebenschiffen einfacher. Die gesamte Ornamentik zeigt ein sicheres, zielbewußtes Weiterstreben auf eigener Bahn, nichts Traditionelles, aber auch nichts die Tradition Verlegendes. Nächst Hürbel, D. A. Viberach, haben die beiden Meister hier am deutlichsten ihr Können und Streben kundgegeben. Vielleicht wird eine spätere Zeit das noch besser würdigen als die unsere, zumal die Arbeit sehr solid in der Technik durchgeführt ist. Man kann getrost jeden Kunstkennner einladen, hier den Fortschritt zu bewundern. Auch wenn er der begeistertste laudator temporis acti ist, er wird in diese Art Weiter- und Umbildung der Kunst einstimmen; der lichte Gottesraum wird auch dem an das romantische Düstern alter Dome Gewöhnten angenehm auf die Nerven fallen.

Die Symbolik ist ein schwieriges Gebiet. Die Alten haben sich auf denselben nach Art des Physiologus weidlich herumgetummelt, und manches, was sie symbolisch darstellten, ist heute noch ein Rätsel für Forscher wie für Laien. Mäßig angewandt, von Zeit zu Zeit dem Volke erklärt, wird die Symbolik ein großes Hilfsmittel der kirchlichen Kunst und der religiösen Erbauung. Eine gedankenlose Dekoration befriedigt in einer

Kirche nicht. Es muß im ganzen wie im einzelnen ein Sinn liegen. Wenn in dem herrlichen Ulmer Chorgestühl die heidnischen Weisen, die Gerechten des Alten Bundes, die Heiligen des Neuen Bundes in dreifacher Reihe dargestellt sind, so dienen sie nicht bloß zur Parade für den Beschauer, nein, ihr Zug geht hin zu dem König, zu dem Heiland im herrlichen Sakramentshaus, und eine ganze Apologie der sakramentalen Gegenwart Jesu Christi stellt dieser Zug dar. So soll auch die Ornamentik im Verein mit der Symbolik einen Grundgedanken zum Ausdruck bringen.

Auch in Bonlanden wurde das versucht und es ist gelungen. An den Wänden ist die ehrwürdige Versammlung der Apostel- und Heiligenstatuen zum Teil in neuem Gewande, nicht alle gleich gut gearbeitet, stehend um den Thron unter gotischen Baldachinen, darüber gemalt die symbolischen Tiere — Lämmer, Löwen, Hirsche, der Paradiesvogel, die Adler, die symbolischen Geräte und Vorbilder, siebenarmiger Leuchter, Gnadenbrunnen, Lebensbaum, Osterlamm, Manna, Opfergaben, dazu die schwebenden Engel — alles hinziehend und hinweisend auf den, der im zierlichen hochragenden Turm des Hochaltars wohnt. Die Medaillons der Mittelschiffdecke weisen in großer Mannigfaltigkeit auf Christus, die Sonne der Gerechtigkeit, und Maria, deren Symbol der silberglänzende Mond ist. Zu betrachten, zu erklären ist also vieles; aber das Publikum wird mehr befriedigt sein, als wenn bloß lebloses Quaderwerk oder heidnische Mäander oder die neuerdings so beliebten Spirallinien auf Wänden und Decken zu finden sind. Es mag sein, daß manchmal auch die Schillerische Kunst große Anforderungen an das Deutungsvermögen des Einzelnen stellt, aber auf diese Weise wird sie nie gewöhnlich und banal.

So hat die Klosterkirche eine Stimmung erhalten, die zum Geist des Ordens und des Ortes paßt. Dabei wurde auch das gesamte Inventar nicht hinausgeworfen, sondern durch Neufassung dem neuen Wand Schmuck angepaßt. Der Hochaltar, in seiner Art fein und zierlich, ein Werk von Hausch in Horb, hat durch die Neufassung — gedämpftes Blau mit Gold —

noch mehr gewonnen. Es ist ein einziger, hochstrebender Tabernakelturm, flankiert von niederen Predellateilen und Statuen. Sämtliche Statuen an ihm erhielten eine Fassung in Metall-Lasuren, was sich sehr gut macht. Die Nebenaltäre sind nur Umrahmungen je eines Tafelbildes mit gotischen Fialen und Ornamenten. Sie wurden, dem Gebrauch der Alten entsprechend, in rot und gold gefaßt, der Unterbau grün und gold. Dadurch gewinnen die beiden Altarbilder ungemein: das eine — der Tod Mariä — auf Holz gemalt, als ein Werk aus der Ulmer Schule bezeichnet, das andere — Herz-Jesu-Figur — von Karl Baumeister mit der religiösen Wärme dieses Meisters gemalt. Die Kanzel wurde im Holzton belassen, erhielt aber dunklere Lasuren, und sämtliche Figuren wurden neu gefaßt. Die Konventskapelle zwischen Turm und Langhaus erhielt durch neu ausgebrochene Fenster mehr Licht und ist geziert mit der gut gelungenen Kopie eines Tafelbildes von Perugino (Visio Sancti Bernardi).

Die ganze Restauration erhielt ihre Krönung durch Einsetzung zweier gemalter Chorfenster mit den Figuren St. Franziskus und St. Klara unter zierlichen Baldachinen. Sowohl in der Farbengebung, als in der Ornamentik entsprechen dieselben den Anforderungen, die man in unserer Zeit an die Glasmalerei stellt. Sie stammen aus der Kgl. Bayerischen Hofglasmalerei-Anstalt Zettler in München.

Für spätere Wandbilder, auch für ein Bild über dem Chorbogen ist noch Raum gelassen, damit ein zeitgenössischer Meister seine Kunst betätigen kann.

Es ist ein großer Unterschied zwischen Königseggwald und Bonlanden: dort das Alte in neuem Gewande, das Hauptgewicht in Architektur und Altarplastik; hier fast lauter Neues in neuen Formen und Farben, das Hauptgewicht auf der dekorativen Bemalung, da die Architektur weniger Ansprüche auf Berücksichtigung machte. An beiden Orten aber ist in glücklichster Weise der Stimmung Rechnung getragen und damit erreicht, was erreicht werden wollte.

(Fortsetzung folgt.)

Die neue Salvatorkirche in Nalen.

(Schluß.)

Dieser Hinterbau dient nun zur Umrahmung des grau gehaltenen Kreuzigungsbildes, eine plastische Gruppe von Bildhauer Seibold (München), die sich von dem roten Hintergrund sehr wirkungsvoll abhebt. An dieser Gruppe ist vor allem zu loben, daß der junge Meister es verstanden hat, in so würdiger, ehrfurchtgebietender Weise, wie es eben für die Kirche und speziell für den liturgischen Zentralpunkt sich ziemt, die Kreuzigungszone wiederzugeben. Ueberaus ausdrucksvoll sind die Gesichtszüge der drei heiligen Personen gestaltet. Die Gruppe — grau auf rotbraunem Hintergrund — reiht sich den besten Werken neuzeitlicher katholischer Kirchenkunst an. Das Werk wird dem heimischen Künstler gewiß weitere Aufträge zuführen.

Weniger günstig erscheint es, daß noch unmittelbar hinter dem Altar zwei Ovalfenster offen sind, so daß das Licht durch diesen hindurchscheint. Das wirkt nirgends gut. Es wäre unseres Erachtens besser für den Altar, diese Fenster zu verhüllen. Die Krönung des Altars erscheint etwas schwer. Eine leichtere, gefälligere Art des Barocco hätte vermutlich wohl eine noch befriedigendere Wirkung erzielt.

Das Chorgestühl und die Kommunionbank (von Bildhauer Geiseltart, Ellwangen) sind nach Zeichnungen des leitenden Architekten in Eichenholz ausgeführt in hübschen, gefälligen Formen, die an das Barocco und Empire angelehnt sind. Ähnlich ist es mit der im figuralen Teil wenig, im Aufbau besser gelungenen Kanzel (Empireart) und den eigenartigen praktischen Beichtstühlen. Diese stammen von Bildhauer Bitsch (Gmünd).

Die zwei Nebenaltäre zeigen barocke Sarkophagform in rotem Stuckmarmor. Sie sind etwas klein und wenig tief, dürften aber für den praktischen Gebrauch genügen. Sie stehen in konchenartigen Nischen, die einen roten mit Goldlinien und Goldornamenten durchzogenen Hintergrund darstellen: links der Marienaltar, rechts der Josephsaltar. Die in Weiß gehaltenen Figuren der Immaculata und des hl. Joseph sind gleichfalls von

Bildhauer Seibold (München). Ueberaus edel ist der Fluß der Gewandung, der Schwung der Linienführung. Doch erreicht der Gesichtsausdruck bei diesen beiden Figuren den der Kreuzigungsgruppe nicht — was übrigens auch am Material und seinem Glanz zu liegen scheint.

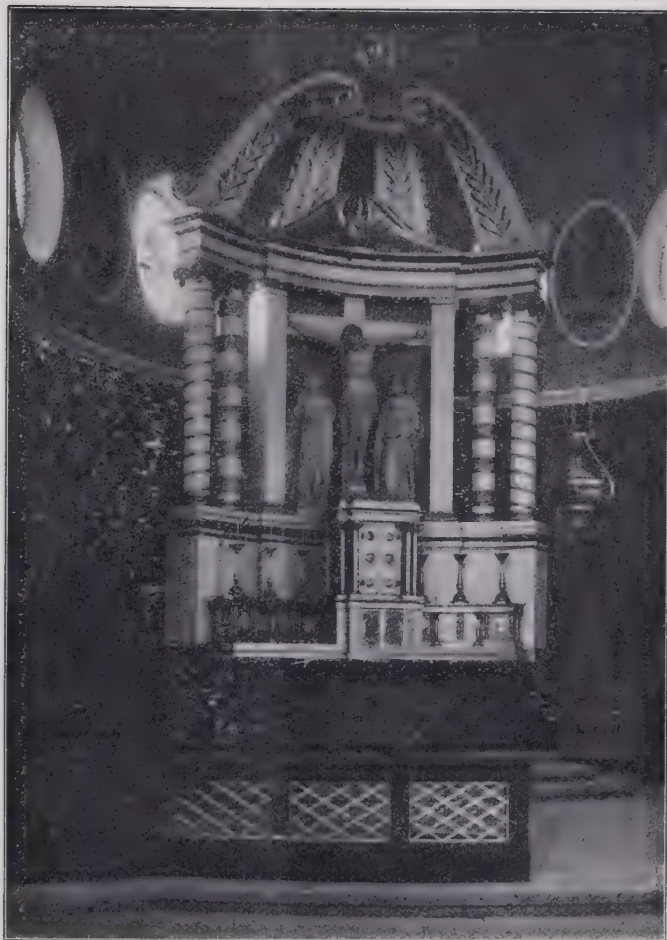
Die zwei weiteren Altäre, die in den zu dunklen Seitenkapellen stehen, sind überaus einfach gehalten: ein Elisabethenaltärchen mit einem farbigen Relief (das Rosenwunder) von Bildhauer Hausch (Horb) und der Altar der Schmerzhaften Mutter Gottes (links am Eingang). Dieser letztere verdient noch eine besondere Erwähnung wegen der überaus schönen, edel aufgefachten und wirklich zur Andacht stimmenden Pieta von Bildhauer Kaiser (Zggingen). Der Grundton der plastischen Wiedergabe ist eine wohlgelungene Mischung des heroischen Pathos und der zärtlichen Liebe, wobei auf das erstere die stärkere Note gelegt wird. Dadurch erhält die Gruppe etwas Ueberragendes, vermag erhebend zu wirken und ist der Erweckung der Gebetsstimmung günstig.

Den Gedanken des in Gott getragenen Leides, der an Gott sich richtenden Klage um den Verlust des Teuersten, der Mutter- und Prophetenliebe, führen die Glasfenster dieser Kapelle fort und lassen ihn in anderen Nuancierungen wieder anklingen: Hagar, die um Ismael in der Wüste klagt, und Jeremias der Prophet auf den Trümmern Jerusalems, wobei freilich die trauernde Hagar dem Verständnis des Volkes nicht so nahe liegt, was übrigens kein Grund ist, solche Darstellungen zu vermeiden. Man kann das Volk auch zum Verständnis erziehen.

Die Stationen, die hier nicht im einzelnen behandelt werden können, sind so angebracht, daß sie sich ganz und reißlos in die Architektonik hineinfügen. Sie haben über den Korbbögen des Mittelschiffs und im Querschiff Platz gefunden. Die Modellierung und Ausführung stammt von Bildhauer Deibele (Gmünd). Der Künstler hat sich auf das allernotwendigste beschränkt, verwendet je nur etwa drei Personen, um auf diese Weise den höchsten Grad der plastischen (ästhetischen) und sachlichen Einheit und Konzentriertheit zu erreichen. Da aber die Bereh-

runq der Kreuzwegstationen und das Gebet davor einen sehr wertvollen Bestandteil der Volksandacht in der heiligen Fastenzeit darstellen, so möchte ich zu erwägen geben, ob es nicht angebracht gewesen wäre, sie durch eine leichte farbige Tönung doch etwas deutlicher erkennbar heraustreten zu lassen. So wie sie sind, werden sie für die Erweckung der Andacht vielleicht zu wenig nutzbar gemacht werden können.

Nehmen wir den ganzen Bau, wie er sich nunmehr nach seiner Vollendung darstellt, so ist er sicher als ein im ganzen recht wohl gelungenes Werk zu bezeichnen, das bedeutende künstlerische Qualitäten aufweist, das als ein edles Werk neuzeitlicher Kirchenarchitektur dasteht und als ein Denkmal größter Opferwilligkeit der katholischen Gemeinde Aalen dieser selbst zum Ruhm und zum Segen gereichen wird in ferne Zeiten.



Hochaltar in Aalen.

Eine Prachthandschrift des 17. Jahrhunderts.

Kaiserlicher Wappenbrief für
Altheim, D. A. Niedlingen, in
Bild und Wort mitgeteilt von
B. Maier (Altheim) und A. Hägele (Niedlingen).
(Schluß.)

In dem Corpus Miniaturarum, das jüngst als eines der wichtigsten Considerate der Kunstwissenschaft von autoritativster Seite ausgesprochen worden ist und in Leidingers Publikationen aus

den Münchener Miniaturhandschriften eine bedeutsame Inauguration erfahren hat, dürfte dieses späte Dokument nicht die letzte Stelle einnehmen.

Der Text der Altheimer Prachturkunde lautet folgendermaßen:

Wir Leopold von Gottes Gnaden Erwählter Römischer Kayser zu allen Zeiten. Mehrere des Reichs in Germanien zu Hungarn, Böhaimb, Dalmatien, Kroaten und Slavonien¹⁾, König, Erzherzog zu Oesterreich, Herzog zu Burgundt, zu Brabant, zu Steyr, zu Kärnten, zu Krain, zu Luzenburg, zu Württemberg, zu Ober- und Niederschlesien, Fürst zu Schwaben, Margraff des heiligen römischen Reichs zu Burgau, zu Nahren, zu Ober- und Niederlaupniz, Gefürster Graff

¹⁾ Die gesperrt gedruckten Stellen sind im Original groß und fett geschrieben.

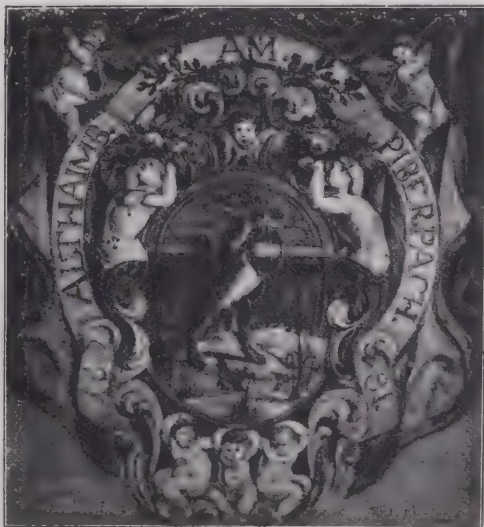
zu Habsburg, zu Tyrol, zu Piirbt, zu Kyburg und zu Gork, Landgraff in Elsaß, Herr auf der Windischen Mark, zu Portenau und zu Salins usw. bekennen öffentlich mit diesem Brieff und Thuen Kundt allen mieniglichen, Wie wohlten Wir auß Römischer Kayßer- und Landsfürstlicher Hö und Würde darein, daß der Allmächtige nach seinem Göttlichen Willen geseht hat zunehmen auß angeborener Güte und Milde yederzeit genait Sein Alles und jedes unserer Underthanen und Getreuen Ehr, Nutzen, Aufnehmen und Bestens insgemein gnediglich zu betrachten und zu befürdern, So ist doch unser Kayßerliches gemiecht mit unbillich Mehrers genait, die Jenigen vorderist mit Sondern Gnaden und Freyheiten zu bedenden, die Sich vor andern mit Ihren Ehrlichen und aufrechten Wolverhalten selbst darque Verdient und würdig machen. Wann wir nun gnediglich angesehen wargenomen und betrachtet, die Erbarkeit, Redlichkeit, guete Sitten und Vernunft, mit welchen unsere getreue Aman, Gericht und ganze Gemaindt des Flechens Althaimb in der Herrschaft zum Vußen gehörig vor uns gernetbmt worden, darque die getreue Allergehorsambste und bestendige Dienste, welche nit allein Ihre Vorfahrern uns und unseinen Hochlöblichen Erzhauß Oesterreich von unwerdentlichen Jahren herr zu Krieg und Friedens Zeiten mit Darlegung Leib, Haab, Guets und Bluts in allerhandt vorgefallenen Occasionen erzait und bewisen, Sondern Eye Selbstlen solchen Loblichen Exemplanachgevolgt und Insonderheit in disen lestern Französischen Krieg in allerhandt abgetragenen Winterquartieren und andern Beschwerden mit Darlegung des Ihrigen zu unsern allergnedigsten Wolgefallen Ihre allergehorsambste Devotion erwisen, in welchen Eye noch ferners also bestendig zu verharren und Ihren allergetreuen und undertheinigsten Cyßer zu erzaiten des Erbietens Sein, dießes auch wohl Thuen können, mögen und sollen. — So haben wir dennoch mit wohlbedachtem Mueth, guetten Rath und rechtem Wissen bemelten Aman, Gericht und ganze Gemaindt des Flechens Althaimb und Ihren Nachkommen Für und Für hernachfolgendes Wappen Clainodt hinfürto Ewiglichen zu siehren und zu gebrauchen allergnedigst verzuñd und erlaubt, Nemlichen das mit Namen sein solle ain Schilt in der Mitten nach Zwerchs abgethailt als der undere halbe Thail roth oder rubin, obere aber gelbe oder goldfarb im Grundt des ganzen Schildts ain weißer oder silberfarber Pach oder Fluß neben ainer daran stoßenden und etwas erhöhten grienen Gstötten oder Ufer, auf welchem ain mit den hindern Fießen ganz aufrecht stehender und einwärts sehenden Piber in seiner natürlichen Farb mit yherlich Schlagenden Schwai, aufgesperten Maul und roth außschlagender Zungen, in den vorderen beiden Füßen das österreichische Schiltel haltndt, als unden und oben roth oder Rubin, in der Mitten aber Weiß oder Silberfarb, uenb bemelten ganzen Schilt mit lateinischen Buchstaben hernach folgende Worth geschriehen: Althaimb am Piber pach erschein thuen, allermachen und gestalt ain Solches Alles in Mitten dießes unseers offnen Brieffs eigentlicher Endtwarffen und mit

Seinen Farben zierlicher auch gestrichen ist: Verleihen und geben Ihnen das auch hiemit in Krafft dis Brieffs, auß Römischer Kayßer — König — und LandsfürstMachtsvollkommenheit wissenlich, Mainen, Seken, und wollen das nun hinfürto die vorgemelte Aman, Gericht und ganze Gemaindt des Flechens Althaimb und alle Ihre Nachkommen für und für in ewige Weltzeit solches obbeschribene Wappen und Clainodt siehren und Sich dessen in allen und yeden ehrlichen, redlichen Sachen und Geschäften zu Schimpf und Ernst in Stürmen, Streitten, Kempfen, Gesechten, Gefechten, Panieren, Gekelten aufschlagen, Markungen, Insignen, Bettschaften, Clainodten, Gemälden, Begräbnissen und sonst an allen Orthen und Enden nach Ihren Ehn, Rotturften, Willen und Wolgefallen gebrauchen, auch alle und yede Gnadt, Ehr, Würde, Vortl, Recht und Gerechtigkeit haben, sich deren freuen, gebrauchen und genießen sollen und mögen, in allen geist- und weltlichen Handlungen, Geschäften und Sachen, allermachen allen andern unsere und des heiligen Römischen Reichs, auch unserer erblichen Königreich, Fürstenthumb und Landenwappens genossen Solches alles Haben, Sich dessen freuen, gebrauchen und genießen sollen und mögen von Recht oder Gewohnheit wegen von allermeniglich unverhindert. Und Gebietten darauf allen und yeden geist- und weltlichen Fürsten, Prälaten, Grassen, Freyherrn, Ritters, Knechten, Landts Hauptleithen, Landtmarschallen, Landtvögten, Hauptleithen, Bizthomben, Vögten, Plegern, Verweßern, Ambtleithen, Landt Nichtern, Hauptleithen, Schultheißen, Bürgermeistern, Richtern, Räthen, Kundigen der Wappen, Ehrensolden, Berservanten, Burgern, Gemainden und sonst allen anderen unsern und des Reiches, auch unseiner Erblichen Königreich, Fürstenthumb und Landen Underthanen und Getreuen, was würden Standts, amts oder Wesens die Sein mögen, ernstlich und versiglich mit diesem Brieff und wollen, daß Eye obenbenante Aman, Gericht und ganze Gemaindt des Flechens Althaimb und alle Ihre Nachkommen für und für in ewige Weltzeit, an den obberiehrten Wappen und Clainodt, auch Gnadt und Freyheit, wor mit wir Eye begabt haben, nicht hindern, noch Ihren, Sondern Eye derselben obbeschribenmaßen rueheig gebrauchen, genießen und gänglich darbey verbleiben lassen, darwider nicht Thuen noch das Jemand andern Zuthuen gestatten in kein Weiß noch Weeg als Lieb ainen yeden Eye, unser Schwere Ungnadt und Straff und darzu ein Boen, nemlichen Zöhen March Löttigs Goldts zu vermeiden, die ain yeder so oft er frebentlich hierwider Thätte, uns halb in unsere oder österreichische Hof-Kammer und den andern halben Thail denen belaidigten unachleßlich zu bezahlen versallen sein solle; doch andern so vielleicht dem obbeschribenen Wappen oder Clainodt etwas gleich siehren, an derselben Ihren Wappen auch sonst mieniglich an seinen etwo labenden Redten ganz unvergriffen und unschädlich. Mit Urthundt dis Brieffs besigelt mit unsern antängenden Kayßerlichen Insign, der geben ist auf unsern Schloß zu Linz, den ain und zwainckigsten Januarij im sechzehnhundert

ain und achtzigsten unserer Reiche des Römischen im drey und zwainzigsten, des Hungarischen im sechs und zwainzigsten und der Boheimischen in fünf und zwainzigsten Jahre.

Am untersten einwärts geschlagenen Rand steht in kleiner Kursive: Wappenbrief für Aman, Gericht, Bnd ganze Gemaindt des Fleckhen Althaimb in Schwab(en).

Diesen mit wenigen Ausnahmen formelhaften Text der Urkunde umrahmt ein eigenartiger Schmuck, wie dieser selbst das schönste Mittelbild umschließt. Wir beschreiben kurz die Hauptstücke der handschriftlichen Ausstattung. Auf allen vier Seiten ist die Urkunde von einem farbig ausgeführten Arabeskenrand eingefasst, oben 5 bis 6 cm breit, links 7 cm, rechts 6 cm, unten eingeschlagen 11 1/2 cm breit: stilisierte Blumen zwischen reichen Blattornamenten in Rot, Gelb, Grün, Blau, durchzogen am oberen Rand von zahllosen Schnirkeln um die sechs Initialen der obersten Zeile. Die Buchstaben der zwei ersten Zeilen sind mit Goldrand versehen. Reiches Rankenwerk ist am unteren Rand angebracht, dasselbe Muster aber mit



Mittelstück des Althheimer Wappenbriefs.

einer blumengesüllten Base in der Mitte. Die Farben (jedenfalls Wasserfarben) sind satt, nur wenig verblichen; Mennig wiegt vor. Das Glanzstück ist in der Mitte, rings umgeben vom Urkundentext, ausgespart: das Wappen viereckig in schmalem Goldrand, 13 cm breit, 14 cm hoch. Auf rotem Hintergrund, einem außen rot, innen weiß gefärbten, übergeschlagenen, reich gefalteten Teppich, dem Wappenmantel, außen Purpur, innen Hermelin, mit Quasten geknüpft, schweben in den beiden oberen Ecken zwei Engeln. Darunter wölbt sich eine breite Kreislinie mit der Umschrift in Renaissancemajuskeln in Gold: Althaimb am Viber-

pach, und an den beiden untersten Zipfeln je getrennt links und rechts: 16 — 81. Innerhalb dieses Kreises ragen links und rechts auf blumengeschmückten Konsolen zwei menschliche Halbfiguren auf, einander gegenübergestellt, mit Gesicht nach außen, Telamone, mit Blumengewinden auf dem Kopf, in der Mitte zwischen beiden ein Engelsköpfchen zwischen Rankenwerk. Diese reiche Ornamentik umschließt den oblongen runden Wappenschild, dessen drei Felder quer abgeteilt, hellrot, dunkelrot und grün grundiert sind, ebenfalls mit Ornamenten durchzogen. Im grünen untersten Feld am Gesteck des Wappes steht

der Viber aufrecht, schwarz mit weißem Unterleib, das Gesicht rückwärts gewendet, in den vorderen Füßen roten Schild mit Krone darüber haltend. Den Dallschild halten unten drei Engeln, köstliche Vollfiguren, unbekleidet, auf den Schultern mit aufgehobenen Armen. Die beiden unteren Ecken sind grün grundiert und ornamentiert.

Das ganze Wappenbild ist ein Prachtstück der Heraldik. Licht und

Schatten hat der Künstler mit so einfachen Mitteln anzubringen und zu verteilen verstanden. Mit dreifachem Seidenschnurstrang ist das große kaiserliche Insigne an die Pergamenturkunde angehängt, zwei gelbe und ein fast ganz verschwundener schwarzer Strang. Das Siegel ist in rotes Wachs gepreßt, hat 12 cm Durchmesser; eingelassen ist es in ein ursprünglich auf Leinwand aufgezeichnetes, gelbes Wachsletter von 17 cm Durchmesser, in dessen Vertiefung das Siegel sorgfältig angebracht ist.

Das kaiserliche Siegel enthält vier Wappen in symmetrischer Anordnung, umschlossen von einem Kreis mit der Inschrift in Majuskeln:

Leopoldus D(ei) G(ratia) electus. Roma(nus) Imp(erator), semper Aug(ustus) Ger(maniae) Hung(ariae) Bohem(iae) etc. Rex, Archid(ux) Austr(iae) Dux Burg(undiae) etc. Co(mes) Tyrolis etc.

In der Mitte oben ragt als größtes das kaiserliche österreichische Wappen auf, Schild mit Doppeladler, gehalten von zwei Greifen, überragt von der dreigespaltenen Kaiserkrone. Diese Schildhalter stehen mit den Hinterfüßen auf den zwei Kronen, die über den zwei abwärts und seitwärts angebrachten Schilden sich erheben: links quadrierter Schild, je drei Querbalken und zwei liegende Löwen über Eck; es ist das Doppelwappen für Böhmen (Löwe) und Ungarn (vier Querstreifen — ohne Doppelkreuz), rechts quadrierter Schild, links oben und rechts unten wieder in vier Felder geteilt (Türmchen [Kastell], Löwe, Löwe, Türmchen), und links oben und rechts unten je acht Langsfrisch, Pähle; es sind die vereinigten Königreiche Spanien und Leon und Castilien. Unten wird von zwei Löwen gehalten, in der Mitte ein kleineres Wappen mit Erzherzogskrone, quadriert, links oben und rechts unten ein breiter Querbalken, rechts ein und links unten fünf Vögel (fliegende Adler); das Erzherzogtum Niederösterreich hat fünf goldene Adler in Blau. Querbinde haben in der vorderen Hälfte Salzburg und Kärnten. Silberne Querbinde in Rot ist das österreichische Hauswappen. Das ganze Siegel mit Teller ist in eine bemalte Holzkapsel eingelassen, diese in Blechkapsel mit runder Buchse und quadratischem Auszug für das gefaltete Pergament.

Unter dem Namenszug des Kaisers Leopold in der linken Ecke steht in respektabler Entfernung eine, wie heute noch auf Kanzleien üblich ist, unleserliche Unterschrift, wohl des Kanzlers (Jg Hoch?). Die Unterschrift scheint eine Abkürzung des Namens zu sein.

Nichts auf dem reich ornamentierten Umschlag, an dem das große Siegel hängt (11 1/2 cm breit), unterzeichnet unter dem Ad mandatum Sac(rae) Caes(are)ae Maiestatis proprium Adam Stanich (?), jedenfalls der Sekretär der kaiserlichen Kanzlei. Nach dem Ultinger Wappenbrief und seiner Kopie, wo die Namen deutlich ausgeschrieben sind, könnte der Kanzler Freiherr Julius Friedrich Buccoloni sein; bei der chronologischen Nähe beider Dokumente ist an eine Identität der Aussteller wohl zu denken.

Zwischen dem geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Teil der Abhandlung sei der praktische eingeschoben, der aus einer andern Quelle als urkundlicher Beitrag zur Geschichte eines so kunstvollen Wappenbriefs gewonnen werden konnte. In der Ultheimer Rathausregistratur ist zugleich mit dem Dokument ein schlecht geschriebener Faszikel überliefert, dessen Ueberschrift von jüngerer Hand geschrieben ist: „Specification deren Ohnkosten, welche sich Ergeben durch die Reisen nach Wien, alwo man das Sigill und Wappen Recht Erhalten hat.“ So erfreulich die Ankündigung dieser Berechnung mit allen Einzelheiten ist, so auffallend ist Zahl und Höhe der Einzelposten dieses Kostentzells, daß man geneigt ist, auch

bei aller Bekanntschaft mit den Finanzpraktiken kuraler und kaiserlicher Kanzleien früherer Zeit, sie für unmöglich zu halten. Die Gesamtsumme der auf zwei Folioseiten angegebenen Posten beträgt nach jedesmaligem Uebertrag am untern Ende („latus“ heißt der Ausdruck, wie bei uns Summa oder Uebertrag) 3829 Gulden. Dazu kommt als Kommentar zu einer Angabe des Wappenbriefs die historisch wertvolle Notiz nach der Gesamtberechnung: „Item die laibliche Militairische, ia barbarische Execution belauft sich 9065 fl.“; es kann nur die Kriegsteuer aus den Franzosenkriegen gemeint sein, wenn auch hier nicht wie bei anderen Reisebüchern die Jahreszahl angegeben ist.

Auch die von derselben älteren Hand stammende Ueberschrift der Kostenberechnung selber läßt sie als Ausgaben für einen und denselben Zweck zusammenhangend erscheinen, wenn sie auch unbestimmt lautet: „Specification aller Chosten von anno 1680 ahn biß dato.“ 17 einzelne Posten sind es in der Höhe von 30 bis 1050 Gulden, alle für Reisen nach Wien oder Linz (lenz) oder Innsbruck (Insprug) an Privat- und Anterspersonen, wie Lehrer (Schuel Maister), Arzt (Doctor), Amtmann (Aman), eine Klosteroberin (wirdig fraue Wuater), offenbar die Abtissin im nahen Heiligkreuztal oder die Oberin des Kreuztaler Hofes in Ultheim.

Nun erstrecken sich aber die Ausgaben auf die Jahre 80—87 (die Hunderter [16] sind weggelassen). Entweder müssen also die nach der Ausstellung des Wappenbriefs (21. Jan. 1681) konfiskierten Geldposten zu anderem Zweck, zu sonstigen Reisen an die Siege der Regierung in Vorderösterreich, Tirol, Ober- und Niederösterreich verwendet und bewilligt worden sein, oder wenn der Autor des Hefts recht behalten soll, muß angenommen werden, das Datum des Wappenbriefs ist wie bei Offizierspatenten und ähnlichen Verwilligungen nicht der Termin der Ausstellung, sondern ist rückdatiert, oder auch ist das Dokument erst später ausgehändigt worden, um stets neue Sporteln und Trintgelder für Kasse oder Beamte herauszuschlagen. Es seien einige Spezialangaben mitgeteilt auch wegen ihrer sonstigen Bedeutung:

„Dem Hans Jörg mußbaumer schuel Maister andt dem heberle so auff de raß 80 (korrigiert 81 = 1680 bezw. 1681) nach lenz wie auch nach Wien vndt Insprug . . . 380 fl. (korrigiert auf 379).

Item dem Herr Amon von holting(en) (= Hailtingen) vndt Jerg hermanuß nach Insprug 81 auff die raß per 74 fl.

Item d(er) wirdig fraue Wueter auch bey sich habenten 2 Man nach Insprug 81. . . 200 fl.

Nach vndt nach in 4 Wahl 1050 fl.

Item dem hern Dogter rothten aparte 87. . . 30 fl.

Item bey Comissionen vndt andern an-
gelegheiten ungefährlich 80 fl.

Die letzte von den 17 Einzelskostenangaben lautet:

Item den ienigen, welche darmit Umbgangen, für ihre Wie Waltung schuel Maisters heberle (?) habide hermanußgen vndt außbleibenter Zeit lohn gemacht 400 fl.

Suma aler Chosten 3829 fl.

Ob das „damit umgehen“ doch wieder nur die Wappenbriefskosten betrifft?

L. B. Einige Merksätze zur Frage der elektrischen Kirchenbeleuchtung.

1. Nicht wenige, und darunter sehr wohlmeinende Berater sagen: Ueberhaupt kein elektrisches Licht in unsere katholischen Kirchen! Es jagt uns den letzten Zauber des Romantischen aus unseren Kirchen hinaus. Was liegt denn daran, wenn die Kinder und Erwachsenen Wachs-tropfen auf die Bänke bringen? — Was bedeutet das gegen den unendlich poetischen Reiz, den eine Kirche darbietet, in der jeder Besucher sein Lichtstöcklein angezündet hat! Diese elektrische Allgemeinbeleuchtung verdirbt die Stimmung des Kirchenraumes. Sie ist wieder ein Schritt weiter vom Individuellen weg zum Kommunismus, zur Schablone, zum Prosaischen. Sie vermag niemals die Reize der aus den natürlichen Mitteln des Bienenwachses hergestellten Beleuchtung zu ersetzen, die die Kirche in ihrem Karfamsstagshymnus „Exultet“, diesem Hymnus auf das Licht, dem konzentrierten Ausdruck der Lichtliturgie des Karfams-tags, so herrlich befangt. Sie läßt die liturgische Beleuchtung ganz zurücktreten, ja schlägt sie völlig tot. Also lassen wir das prosaische und profane elektrische Licht aus der katholischen Kirche weg!

Diese Auffassung enthält sehr berechnete Gedanken. Aber sie schießt sicher über das Ziel hinaus, und die Erwägung der praktischen Vorteile, welche die elektrische Beleuchtung in mehrfacher Hinsicht bietet, wird sich wahrscheinlich mehr und mehr über die ästhetischen Bedenken hinwegsetzen. Daß dabei in der bezeichneten Richtung ästhetische Werte verloren gehen, ist unstreitig wahr.

2. Soll also in der Kirche elektrisches Licht eingerichtet werden, so müssen wir mindestens darauf sehen, daß die liturgischen Vorschriften nicht mißachtet werden, und daß die ästhetischen Rücksichten soviel als möglich gewahrt bleiben.

Vor allem: Das elektrische, künstliche Licht darf nie dazu verwendet werden, die liturgische Beleuchtung auf dem Altare zu ersetzen. Das ist eigentlich ganz selbstverständlich und bedarf keiner weiteren Begründung. Aber etwas anderes wird manchmal übersehen, worauf hier

aufmerksam gemacht sei: Zu der liturgischen, daher mit Bienenwachs herzustellenden und künstliches Licht wie Gas und Elektrizität ausschließenden Beleuchtung gehören auch die Lichter, die an den Konsekrationskreuzen angebracht sind. Bekanntlich bestimmt das Pontificale Romanum, daß an der obersten Stelle der Weihekreuze (nicht in der Mitte derselben!) der Leuchterarm für die Kerze angebracht werden solle. Jed-jährlich am Kirchweihfeste sollen diese Kerzen angezündet werden¹⁾. Die Beleuchtung der Weihekreuze ist somit eine liturgische Beleuchtung und hat deshalb wie diese mit natürlichem Bienenwachs zu erfolgen.

Elektrische Lichter an der Ewiglicht-lampe anbringen, erscheint als wenig empfehlenswert. Das anfordringliche elektrische Licht schlägt das zarte Lichtlein der Ewigen Lampe tot. Am besten ist dieses ganz für sich zu lassen — allerhöchstens, wo die Ewige Lampe entsprechend konstruiert ist, noch Kerzenlicht daran zu verwenden.

3. Was das Ästhetische angeht, so sei hier zunächst nur folgendes bemerkt:

Vor allem lasse man sich keine alten Ladenhüter und alten Schund von fabrikmäßig hergestellten und en gros in Verschleiß gebrachten Beleuchtungskörpern aufhalsen. Es möge gerade jetzt, wo die Einführung des elektrischen Lichtes im Oberland in größerem Umfang zu erwarten steht, gestattet sein, darauf hinzuweisen, daß es angebracht sein werde, das Auge offen zu halten, ob nicht der Versuch gemacht werde, alte Ladenhüter an den Mann zu bringen. Die Leuchter sollen wenigstens so sein, daß sie in eine Kirche passen. Sind gute alte Leuchter da, so sollen sie selbstverständlich beibehalten werden. Sind neue zu beschaffen, so strebe man nach Möglichkeit danach, sie durch eine Firma zu beziehen, die nach künstlerischen Prinzipien arbeitet. Wir weisen insbesondere vorläufig einmal hin auf Rudolf Harrach in München und Wanch in Rottenburg.

¹⁾ Vgl. Hartmann, Repertor. rituum. 7. A. Paderborn 1893, S. 594, und Zinger Quartalschr. 1888, S. 149.

Absolut aus der Kirche auszuschießen sind Bogenlampen. Sie werfen ein zu grelles, ein freches Licht und verursachen starke Schatten, wodurch dem Kirchenraum jede feierliche, andachtsvolle Stimmung genommen wird. Bogenlampen gehören auf Bahnhöfe, öffentliche Plätze und Bierhallen, aber nicht in die Kirchen.

Die elektrischen Lampen sollen diskret im Raume verteilt und auf das notwendigste beschränkt werden.

Die Leuchter dürfen die Architektur nicht beeinträchtigen, sondern sollen sich ihr unauffällig einfügen und an sie sich anschmiegen. Es ist verfehlt, die Leitungen so zu legen, daß die Röhren mitten durch die Architekturteile deutlich sichtbar hindurchschneiden und so im höchsten Grade unschön wirken. Die elektrische Leitung muß verborgen bleiben. — Es ist ferner absolut verfehlt, um der elektrischen Leitung willen alte Säulen anzuhauen, tiefe Rinnen in dieselben einzuhauen, um die elektrischen Leitungsröhren in dieselben einzulegen. Ein solches Verfahren wäre als barbarisch zu bezeichnen.

Große Kronleuchter dürften nur für größere, wirklich bedeutende Kirchenräume in Betracht kommen.

Auch die Architektur der Altäre soll nicht durch künstliche Beleuchtungsanlagen zerstört oder beeinträchtigt werden. Diese elektrischen Birnenserien nehmen sich an unseren Altären entsetzlich aus, und man kann unsere neueren Veranstaltungen von abendlichen Gottesdiensten wie Auferstehungsfeiern, Maiandachten, Kongregationsfesten und dergleichen nicht ganz von dem Vorwurf freisprechen, vielfach einen wahren Lichterspektakel, zu allemhin von unbegreiflicher Geschmacklosigkeit, in unsere Kirchen hereingebracht zu haben. Am fürchterlichsten entfaltet dieser seine Orgien, wenn mit roten und grünen Lichtern operiert und geseuert wird. Da möchte man wirklich wie Christus der Herr mit Stricken und Geißeln den Tempel Gottes säubern, und all den äußerlichen Plunder hinauswerfen. Wohl wissen wir, daß der hl. Hieronymus gegenüber Vigilantius, der sich über die „zwecklose moles cereorum“ beschwerte, darauf

hinwies: „non utique ad fugandas tenebras, sed ad signum laetitiae demonstrandum“ werden die vielen Lichter in der Kirche angezündet¹⁾. — Und wenn auch der ernste und asketische Bernhard von Clairvaux zu weit geht, wenn er all die Leuchter und Kronleuchter als „vanitas vanitatum, sed non vanior quam insanior“ bezeichnet, so bleibt doch wahr, daß die sittlich-religiösen Gesichtspunkte nicht durch einen wahren Lichterunsinn erhöht werden. Bernhards Frage: „Quid pietatis in his omnibus quaeritur? Poenitentium compunctio an intuitum admiratio“ bleibt für uns alle als Gewissensfrage bestehen²⁾. Auch die alten Liturgiker waren sich dessen wohl bewußt, indem sie diesen symbolisch-ethischen Sinn des Lichtes deutlich genug hervorhoben. „Lichtkronen werden aufgehängt im Gotteshaus zur Zierde und zur Beleuchtung, zur Mahnung an jeden von uns, daß nur jene der Krone des Lebens und des himmlischen Lichts teilhaftig werden, die hier in Andacht Gott dienen, sodann aber auch zur Versinnbildung des himmlischen Jerusalem, dem sie nachgebildet sind“³⁾.

L. B. Eine für die christliche Kunst bedeutsame Verfügung.

Eine wichtige und für die christliche Kunst, wie zu erwarten steht, segensreiche Verfügung hat der hochwürdigste Herr Bischof von Regensburg unter dem 7. November 1913 erlassen. Da wir über die Bewegungen auf dem Gebiete der christlichen Kunst zu orientieren haben, so dürfen wir an derartigen wichtigen Akten der kirchlichen oder staatlichen Gesetzgebung nicht achtlos vorübergehen. Die christliche Kunst der Gegenwart soll gefördert werden zunächst auf dem Wege des richtigen Auftrags durch den Klerus. Dabei sind aber drei Punkte zu beachten, die zu einem wahren religiös-kirchlichen Kunstwerk gehören:

1. Vollkommenheit der äußeren Darstellung. Ohne diese hätte die

¹⁾ Hieronymus contra Vigilant. c. 7.

²⁾ Apolog. ad Guillelm. abb c. 12.

³⁾ J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes. Freiburg, 1902, S. 182 f.

Arbeit nicht den Charakter des Kunstwerks. Auf künstlerische Ausführung ist ein hohes Gewicht zu legen. Ist selbstverständlich auch nicht immer der höchste Grad der Vollkommenheit in der äußeren Darstellung erreichbar, so soll doch grundsätzlich nie zu minderwertigen Produkten gegriffen werden. Lieber warte man, bis man mehr Mittel hat. „Es gehört wohl auch zur volksbildnerischen Aufgabe des Klerus, die Neigung des Volkes zum äußerlich Effektvollen, zum Platten und Süßlichen zu verbessern und zu veredeln.“

2. Ebenso unerlässlich ist die zweite Forderung: daß das kirchliche Kunstwerk religiösen Geist atme. Nur so kann erfüllt werden, was das Tridentinum als Hauptzweck der christlichen Kunst ausspricht: daß sie Anregung zur Anbetung, zur Liebe Gottes und zu Werken der Frömmigkeit gebe. „Nur darf nicht vergessen werden, daß es nicht jeder Kunstform in gleicher Weise möglich ist, unmittelbar religiös anzuregen: anders der Maler, anders der Bildhauer, anders der Architekt. Was wir aber von jeder Kunstform verlangen müssen, ist, daß der Geist des Weltlichen ausgeschaltet werde.... Nun möchten wir allerdings den Begriff des Weltlichen nicht so aufgefaßt haben, als verstände man darunter alles, was nicht seinem innern Wesen nach religiös ist.... Es muß nur die Regel festgehalten werden, daß die an sich weltlichen, aber für die Darstellung notwendigen Elemente den religiösen Gesamteindruck nicht verwischen oder verdunkeln. — Eine feinere Art der Verweltlichung des Religiösen liegt in dem Süßlichen, Sentimentalen, Charakterlosen, z. B. an Heiligenbildchen.... Solche Afterkunst macht selbst auf Kinder keinen Eindruck mehr, verdient demnach auch von seiten des Klerus nicht die geringste Förderung.“

3. Die dritte Forderung lautet: liturgische Korrektheit! Nicht bloß äußerlich! Sondern „es ist seitens des Künstlers eine innere Anformung an den Geist dieser Vorschriften wie an den Geist des Kultus überhaupt erforderlich“.

Zur praktischen Anregung verordnet der hochwürdigste Herr Bischof von Regensburg, daß ein Diözesan-Archiv für neuere christliche Kunst eingerichtet werden

solle. Dasselbe soll drei Abteilungen umfassen: eine für Photographien, eine zweite für Entwürfe, Pläne, Skizzen, und eine dritte für religiöse Bilderdruckwerke. Aus dieser Einrichtung, die vielleicht in allen deutschen Diözesen zweckmäßig wäre oder wenigstens in denen, die bedeutendere Kunstinstitute besitzen, dürfte gewiß eine segensvolle Förderung der christlichen Kunst im katholischen Geiste zu erhoffen sein.

Literatur.

Mehr Freude von Dr. Paul Wilhelm v. Keppler, Bischof von Rottenburg. Freiburg (Herder) 1913. — 76.—78. Tausend. Feine Ausgabe. — 245 Seiten. Geb. M. 7.—.

Von dem bereits in aller Welt bekannten Freudenbüchlein des hochwürdigsten Herrn Bischofs Paul Wilhelm v. Keppler hat der Herder'sche Verlag das 76.—78. Tausend in einer feineren Ausgabe herstellen lassen. Diese hat ein etwas größeres Format erhalten. Die Sahanordnung und Ausstattung, die besonders dem Titelblatt zugute kam, besorgte Karl Köster. Die Anmerkungen sind durchlaufend nummeriert und an den Schluß verwiesen. Der geschmackvolle Einband und die feine Ausstattung werden das Buch zu einem sehr willkommenen Festgeschenk machen. Tübingen. L. Baur.

Die Kunstdenkmäler der Stadt Haigerloch. Dargestellt und im Auftrag des hohenzollerischen Landesausschusses herausgegeben von Wilhelm Friedrich Laur, Architekt und Landeskonservator für Hohenzollern. Stuttgart 1913. (Verlag Wilh. Meyer-Zilschen.) — XIV und 34 Seiten. (Preis nicht bekannt.)

Das herrliche Prachtwerk, in dem der hohenzollerische Konservator Architekt Laur die künstlerischen Werte des reizend gelegenen Hohenzollernstädtchens Haigerloch mit seiner köstlichen Hofotokunst einem weiteren Kreise und für die wissenschaftliche Wertung zugänglich macht, ist dem derzeitigen regierenden Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen gewidmet. Die Publikation ist zunächst veranlaßt worden durch die Restauration der Haigerlocher Schloßkirche in den Jahren 1905 und 1906, die von selbst zur Berücksichtigung der übrigen Haigerlocher Kunstdenkmäler führte. Es sind im wesentlichen Werke des Rokoko, der Spätrenaissance und der Gotik in Haigerloch zu berücksichtigen gewesen, die nun in vorliegender Publikation zusammengefaßt werden. Während der Verfasser im geschichtlichen Teil sich ganz an gegebenes Material bisheriger Literatur anschloß, ist es ihm bezüglich des kunstgeschichtlichen und künstlerischen Teils seines Werkes gelungen, auf Grund eingehender eigener Studien neue Resultate zu erzielen. Insbesondere gelang es, eine Reihe von Künstlernamen festzustellen, die früher zum Teil noch nicht bekannt waren.

Das Werk zieht nicht nur die kirchliche Baukunst, sondern auch das profane Bauwesen von Haigerloch in den Kreis der Darstellung ein. Es handelt demgemäß zunächst von der Stadt und den beiden Burgen, von der Unterstadtkirche (St. Nikolaus), von der Schloßkirche (St. Trinitatis), von der St. Annakirche und endlich von drei hervorragenden Künstlern Hohenzollerns im 18. Jahrhundert: Andreas Meinrad, von Au, Christian Großbayer und Johann Georg Weckenmann. Eine stattliche Anzahl guter Reproduktionen: 50 Textbilder, neun Tafeln und zwei vollseitige Abbildungen erleichtern das Verständnis und illustrieren den Text.

Zu der Unterstadtkirche St. Nikolaus wäre zu ergänzen, daß diese Kirche im *Subsidium caritativum* vom Jahre 1508 erwähnt wird „altare S. Nicolai in inferiori Haierloch cum capellania altaris in castro“, alia prmissaria in eadem (B. M. Virg.), woraus zu ersehen ist, daß die Kirche damals einen Nikolaus- und einen Muttergottesaltar nebst gleichnamigen Kaplaneien besaß. Die Madonnenstatue (Fig. 16) ist wohl die auf diesem Muttergottesaltar damals verehrte Statue. Wäre es nicht möglich, sie wieder ihrer früheren Bestimmung zuzurückzugeben?

Auf die frühere St. Annakirche bezieht sich zweifellos die in Oberhaigerloch oder, wie es damals hieß, in Wildorf, ebendasselbst erwähnte Kapelle, nebst der Antoniuskaplanei.

Die hübsch ausgestattete Schrift wird in kunstgeschichtlichen Fachkreisen und bei Freunden edler Kunst freudige Aufnahme finden.

Tübingen. Ludwig Baur.
Michael Pacher und die Seinen.

Eine Tiroler Künstlergruppe am Ende des Mittelalters von Oskar Döring. Mit Titelbild in Lichtdruck und 82 Abbildungen. M.-Glabbad (B. Kühlen) 1913 (Monographien zur Geschichte der christlichen Kunst. Herausgegeben von P. Veba Kleinschmitt, III. Band).¹⁾ — XII und 170 Seiten. — Preis geb. M. 6.

In einer prächtigen Monographie, die Sr. K. Hoheit dem Erzherzog Franz Ferdinand von Oesterreich-Oste gewidmet ist, legt hier Oskar Döring seine Forschungen über einen der bedeutendsten, auch für unsere schwäbische Kunst wichtigen Tiroler Meister und seine Schule dar: Michael Pacher von Bruneck. — Vor nicht ganz einem Jahrhundert hat Lemmen in seinem Tiroler Künstlerlexikon Michael Pacher erstmals wieder erwähnt. In den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts haben Vintler und E. von Höfster dem Tiroler Meister und seinen Werken die gebührende eingehendere Aufmerksamkeit gewidmet. Es kamen die Arbeiten von Dahlke, Semper, Stiaßny, Mamowski und vieler anderer hinzu. Von da an hat der Name Pacher den ihm gebührenden Platz in der Kunstgeschichte gefunden und seither behalten, umso mehr, als man nach und nach nicht nur seine eigenen Werke in

größerem Umfang kennen und kritisch sichten lernte, und deutlicher die kunstgeschichtliche Stellung Pachers nach vorwärts und rückwärts herausstellen konnte. „In dem Wirken Michael Pachers und der Seinen erhebt sich die tirolische Bildnerei und Malerei der späten Gotik zu ihren letzten und höchsten Leistungen.“ (1)

Der Verfasser gibt nach einer kurzen Einführung in die künstlerischen Strömungen, die sich im 15. Jahrhundert in Tirol begegneten, zunächst eine kurze Biographie Pachers, behandelt dann seine Frühwerke, weiterhin die großen Altarwerke (Gries, Sankt Wolfgang), verschiedene Werke um 1480, die Werke der Neundlingerschen Stiftung, den Salzburger Altar und andere Schnitzwerke. Es schließen sich noch Untersuchungen an über Friedrich Pacher, die künstlerischen Beziehungen zwischen Tirol, Flandern, Oberdeutschland und Italien, über die Schüler und Gehilfen der Pacher.

Die Untersuchungen sind mit Umsicht geführt. Die äußeren Zeugnisse sind gewissenhaft herangezogen. Soweit solche nicht vorhanden sind, tritt das freilich oft recht unsichere stilkritische Moment in sein Recht. Eine eingehende Beschreibung eruiert jeweils den Ideengehalt der Bilder und ihren ästhetisch-stilistischen Wert. Das reichlich beigegebene hochwillkommene Bildmaterial bringt das im Text Gebotene zum vollen Verständnis. Auf Einzelheiten einzugehen verbietet der beschränkte Raum. Wir dürfen aber zum Schluß unseren Lesern mit einem warmen Wort der Empfehlung die Anschaffung der schönen Publikation anraten.

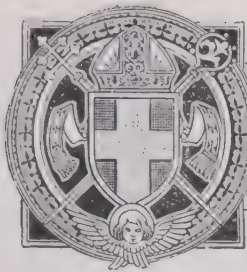
Tübingen. Ludwig Baur.

Altfränkische Bilder 1914. Mit erläuterndem Text von Professor Dr. Th. Henner, Würzburg. Verlag der Königl. Universitätsdruckerei H. Stürz A. G., Würzburg. Preis geb. M. 1.

Zum 20. Male tritt der Prachtkalender seinen Weg in die Welt an. Der neue Jahrgang behandelt das so reispoll an der Wundung der Tauber und dem Mainie gelegene, historisch und kunstgeschichtlich interessante Wertheim, verbunden mit einer biographischen Erinnerung an den feinsinnigen Dichter und Kulturhistoriker Alexander Kaufmann, der so lange dort wirkte. Sodann zwei fränkische Frauenbildnisse: die frühverstorbene Malerin Margarete Geiger und die in der Zeit unserer Dichterheroen so bekannt gewordene Charlotte v. Kalb. Weiterhin zwei beachtenswerte Altäre im Würzburger Dom; ein schönes Grabdenkmal in der Kirche zu Grünsfeld, sowie das eines Gelehrten des 18. Jahrhunderts in der Würzburger Neubaufkirche; endlich zwei Bilder vergangener Fürstenherrlichkeit: Weitschöckheim bei Würzburg und Schönbusch bei Mchaffenburg. Außerdem ist ein Inhaltsverzeichnis über die zehn letzten Jahrgänge beigelegt. — Für den Bilder schmuck des Umschlages wurden zwei der allbekannten Prachtstücke der Mchaffenburg Hofbibliothek herangezogen, das für den Kardinal Albrecht von Brandenburg von Nikolaus Gledendon gefertigte Gebetbuch und Missale.

¹⁾ Band I und II der Sammlung sind nicht zur Besprechung eingegangen.

APR 29 1986



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baer in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 3.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Postgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-Handlung Alt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1914.

Die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung.

Von Dr. Max Schermann.

Man hat sich schon mehrfach mit gutem Erfolg bemüht, klar umrissene, wichtige Objekte künstlerischer Darstellung durch alle Entwicklungsstufen und Schaffensgebiete der Kunst hindurch in sorgfamen Analysen zu verfolgen und zu erkennen. Daß nun auch einmal das Problem aufgegriffen wurde, die grundlegende, folgenreichste Institution der christlichen Heilsgeschichte in der Abendmahlszscene durch ihre Entwicklungsstadien hindurch bis zu den Zenithpunkten Leonardo und Dürer und ihr Zurücktreten in das Halbdunkel Rembrandts zu verfolgen, ist eigentlich eine wissenschaftliche Selbstverständlichkeit. Die Schwierigkeit der Aufgabe, die streng genommen nicht bloß eine Kunstgeschichtliche und kunsttechnische, sondern in hohem Grade zugleich eine psychologische ist, insofern sie sich auf die Beziehung zu dem religiösen und geistigen Leben der einzelnen Epochen überhaupt erstrecken muß, mag bisher davon abgeschreckt haben. Fr. K. Kraus spricht dem Kunsthistoriker das Recht ab, religiöse Kunstwerke von seinem einseitigen Standpunkt aus zu erklären. Er wird allezeit darin recht behalten. Denn ein Verzicht auf diesen Teil der psychologischen Analyse wird auch das Gesamtresultat zum voraus als ein unzureichendes kennzeichnen. Daß aber auch eine rein kunstwissenschaftliche Erledigung durch systematische Anordnung und sorgfältige künstlerische Analyse eine große Leistung und eine wesentliche Förderung der Er-

kenntnis bedeuten kann, zeigt die tief-einschneidende Arbeit eines Niederländers¹⁾ über die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung. Der Verfasser ist Reformierter und enthält sich mit bewusster Absicht des Eingehens auf die religiösen Beziehungen des einzelnen Künstlers zu dem dargestellten Gegenstand. Ihm handelt es sich um die Erkenntnis der freien Äußerungen der künstlerischen Persönlichkeit, um die Feststellung der Veränderungen in der Erzählungsweise und der Bereicherung der künstlerischen Darstellungsmittel; er behandelt also das Kunstwerk als Objekt, während wir uns nach dem Stand der Kunstwissenschaft nachgerade daran gewöhnt haben, dasselbe als Symptom, als Kulturproblem zu betrachten. Trotzdem bedeutet die feinsinnige, tiefgründige Arbeit einen gewaltigen Fortschritt in der Erkenntnis dieser großen kirchlich und künstlerisch wichtigen Frage.

In monographischen Darstellungen zusammenfassenden Charakters waren bisher vorhanden die Arbeiten von Ed. Dobbert, die Darstellung des Abendmahls durch Die byzantinische Kunst (Leipzig 1872), und Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluß des 14. Jahrhunderts im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 13, 14, 15; weiter-

¹⁾ Ueber die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung von der byzantinischen Mosaikkunst bis zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts von Dr. J. Abama van Scheltema, Leipzig 1912, Klinkhardt u. Biermann, für Holland, Rotterdam W. L. und J. Brusse. VII und 184 S. groß 4^o mit 21 Lichtdrucktafeln.

hin G. Kiegeles Buch über die Darstellung des Abendmahls besonders in der toskanischen Kunst (Hannover 1869). Van Scheltema beschränkt sich unter Verzicht auf die symbolischen Andeutungen und Darstellungen der römischen Katakombenmalerei auf die Hauptdarstellungen der byzantinischen Kunst und der folgenden Epochen bis auf Rembrandt, soweit sie den geschichtlichen Akt zum Hauptgegenstand der künstlerischen Behandlung machen, während er die liturgischen Darstellungen des ritualen Abendmahles im großen und ganzen ausschließt. Es bedeutet einen Genuß seltener Art und eine kostbare Schärfung des Beobachtungsvermögens, der tief sinnigen Interpretation dieses auf seinen Wegen kundigen Führers zu folgen. Das Gesamtbild seiner Erfolge sei hier in einer zusammenfassenden Gedankenfolge darzustellen versucht.

1. Das italienische Abendmahl.

Abgesehen von der Sprache der Katakomben, wird die erste Darstellung, die sich mit dem wirklichen Vorgang des Abendmahls beschäftigt, von der byzantinischen Kunst geboten. Sie ist die erste Stufe der Entwicklungsreihe in diesem Sinne. Seit dem 5. Jahrhundert kommen Abendmahlsdarstellungen als Miniaturen in Psalterien und Evangelienhandschriften, als Wandmalereien und Mosaiken, als Schmuck an kirchlicher Kleidung und Geräten vor. Es ist meist derselbe Typus, oft eine genaue Wiederholung desselben. Uns soll ein spätes Beispiel, die gegen Schluß des 12. Jahrhunderts entstandene Mosaikdarstellung in S. Marco in Venedig beschäftigen. Abgesehen von Einzelbeobachtungen, ist in diesem Bild nicht der Gedanke, den man sich von dem Abendmahl als wirklichem Vorgang macht, zugrunde gelegt; es sollte die Tatsache nur in Erinnerung gebracht werden, und so bedeutet es beinahe eher ein Aufzählen nach der Anordnung des Evangelientextes. Die höhere Bedeutung Christi ist nur durch den Kreuznimbus ausgedrückt; auch Judas trägt einen Heiligenschein, und zwar in den älteren byzantinischen, aber auch noch in italienischen Darstellungen einen schwarzen. Wir erkennen in dem Abendmahl von S. Marco ein Schreiben in Bildern,

das an und für sich kein künstlerisches, sondern mehr ein pädagogisches Ziel verfolgt. „*Pictura est scriptura laicorum*.“ Die Bedeutung dieser Mosaikarbeit beruht ohnehin in der Hauptsache auf ihrer dekorativen farbigen Wirkung; sie dient, also abgesehen von ihrem lehrhaften Charakter, der Kirche als Gebände in dem Zusammenhang ihrer architektonischen Umgebung. Falsch wäre es nun freilich, zu meinen, als ob der biblische Vorgang für die damalige Zeit überhaupt keine Bedeutung gehabt hätte. Im Gegenteil: an ihn knüpfte die Kirche jeder Zeit das eucharistische Dogma, „die Sonne des katholischen Kultes“ an.

Nach diesen katalogisierenden Darstellungen der byzantinischen Kunst ist die erste ideal innerliche Vorstellung und Behandlung mit dem großen Giotto verbunden, auf den in tieferem Sinn die selbständige italienische Malerei überhaupt zurückgeht. Seine Abendmahlsdarstellung befindet sich in einem Zyklus in Madonna dell' Arena in Padua und ist ein Jahrhundert später als die von S. Marco entstanden. Auch hier tritt die dekorative Bedeutung noch stark hervor; es soll der architektonisch schönen Wirkung des Kirchengebäudes gedient werden. Und doch kommt der Unterschied zwischen bildender Kunst und Dekoration deutlich in die Erscheinung. Es sind Tatsachen, künstlerische Erlebnisse dargestellt. Der Vorgang wird als ein wirklicher erfasst. Auch Giotto folgt dem Evangelientext, aber nicht, dozierend, sondern mit stark persönlichen Momenten. Seine künstlerische Phantasie wird von der Wirklichkeit angeregt. Nicht auf Grund, sondern im Raum, in einer offenen Halle sitzen die Apostel um den Tisch herum; ja die Realistik der Rückfiguren zeigt die Welt, welche den Künstler Giotto von der byzantinischen Kunst trennt. Die ausdrucksvollen Köpfe sind gut beobachtet. Es wird zwar nicht die Ankündigung des Verrats als künstlerischer Inhalt genommen, oder die Einsetzung der Kommunion, sondern der Ausdruck des feierlichen Zusammenseins beabsichtigt. Thode (Giotto S. 116, Viesfeld-Leipzig 1899) hat in der Betonung der Judas-schlechtigkeit Giotto entschieden verkannt.

Außerhalb der Bilderzyklen erscheint das Abendmahl schon im 14. Jahrhundert als Bild für sich an den Wänden der Klosterrefektorien. Das erste Beispiel dieser Cönabilder im Refektorium von S. Croce in Florenz wird von Burchardt u. a. dem Taddeo Gaddi zugeschrieben. Hier in den Refektorien handelte es sich um die geschichtliche Seite, um den Mahlsvorgang, nicht in erster Linie um die Einsetzung des Sakramentes (so auch Kraus). Das Bild bekommt durch die Größe der Ausführung mehr monumentale, repräsentative Bedeutung: es muß einer tektonischen Gesetzmäßigkeit gehorchen. Scheinbar eine Rückwärtsbewegung in der trocken-symmetrischen Komposition gegenüber Giotto geht Taddeo Gaddi weiter; es tritt das Gefühl für einen bestimmten Moment aus dem Vorgang hervor: die Verratsentdeckung. Christus, jetzt die Hauptperson, sitzt nicht mehr wie vorher in der Ecke, sondern mit dem an seiner Brust ruhenden Johannes in der Mitte des Bildes. Judas ist isoliert als zweite Hauptperson. Die Charaktere sind noch nicht ausgeprägt, doch ist Individualisierung in Gesicht und Gewand angestrebt. Dabei ist ein Gleichgewicht in dem Bilde angelegt, worin sich schon ein kleines Gefühl für die schöne Neuheit des Abendmahls ausdrückt. Auf diesem Wege konnte man zu Leonardos gewaltiger Leistung gelangen.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Gang durch restaurierte Kirchen.

Von Pfr. Schöninger, Haslach, Ob. Teßnang.

(Fortsetzung.)

Der kaiserliche Wappenbrief der Gemeinde Altheim, Ob. Niedlingen, von dem in den letzten Nummern die Rede war, veranlaßt uns, aus dem Allertal ins Donautal, ins Oberamt Niedlingen uns zu versetzen, um daselbst einige wohlgelungene Kirchenerneuerungen zu besichtigen. Zugleich machen wir einen Sprung von der Gotik in eine spätere Kunstperiode, der allerdings hier recht zickzackartig herauskommt, vom spätgotischen Königseggwald zum neugotischen Bonlanden, von da zur äußerlich gotischen Kirche in Altheim, dann

an den Federsee nach Uttenweiler, über den Bussen und Dürmentingen, am Berenaberg von Hunderfingen mit seiner neuen, hochragenden Kirche vorbei nach der Gegend von Frei-Mengen. Der Endpunkt wird das alte Scheer mit seiner ehrwürdigen Kollegialkirche sein.

Altheim, die alte Ding- und Gerichtsstätte in der Hundertschaft Alfa, hat auch eine altehrwürdige Martinskirche, welche lange Zeit Mutter-, dann wieder lange Zeit Tochterkirche von Niedlingen war. „Ein schönes und reiches Architekturbild“ nennt Keppler das Bauwerk nach seiner äußeren Gestalt in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Es präsentiert sich noch als solches. Noch ragt der Chor mit seinen kräftigen, wohlgegliederten Streben, das Nebenschörlein der Sakristei, auch polygon geschlossen, noch ragt über die Dächer der altehrwürdige massige Turm mit seinen vier Giebeln und seinem Dachreiterchen; aber um ihn herum ist das Architekturbild noch etwas reicher geworden. Ein Querschiff springt etwas vor und durchbricht das lange Kirchendach des Langhauses, und an den Turm schmiegen sich zwei Anbauten mit Walmdächern, so daß er freilich etwas eingeschachtelt aussieht, wohl um sein altes Gemäuer durch die Anbauten zu erwärmen. Was ist geschehen? Es ist eine Erweiterung und Vergrößerung der Kirche notwendig geworden, und lange wurde deliberiert, wie man eine solche durchführen könne, ohne dem Bauwerk als solchem allzu großen Abtrag zu tun, namentlich ohne das schöne Architekturbild des Chores zu zerstören. Dieweil das Langhaus sowieso schon im 18. Jahrhundert verändert worden war und einen andern, ziemlich nüchternen Stil nach außen aufwies, beschloß man, an dieses, und zwar im letzten, westlichen Drittel erweiternd anzubauen, und Baurat Pohlhammer hat die Aufgabe in einer Weise gelöst, die den äußeren architektonischen Eindruck nicht nur nicht beeinträchtigt, sondern ihn vermehrt, und die im Innern einen Raum geschaffen hat, der praktisch und künstlerisch den Anforderungen der großen Gemeinde gerecht wird.

Der Innenraum und seine Ausgestaltung bildet nun den Hauptgegenstand unserer Betrachtung. Es führen von

Westen drei Portale ins Innere, der alte Eingang unter dem Turm und zwei neue Doppeltüren an den seitlichen Turmanbauten. Wir sind beim Eintritt überrascht; denn eine ganz andere Kunstwelt, als das Äußere vermuten läßt, tut sich vor uns auf. Wir sind überrascht über die Weiträumigkeit, welche die Kirche durch den Anbau gewonnen hat. Es befriedigt uns, daß wir auch vom hintersten Winkel zu Kanzel und Altar vorsehen können. Und es befriedigt uns, daß alte und neue Teile so glücklich in Einklang gebracht worden sind.

„1744—1750 innen verstuft und verjoppt“ heißt es in den Kunstaltertümern von 1888, und 5080 Gulden soll diese Verschönerung gekostet haben, sagt die alte Oberamtsbeschreibung von Niedlingen vom Jahr 1827. Daß es Jopf ist nach früherem Sprachgebrauch, ist nicht zu leugnen, aber daß es reiche, fast großartige Stuckarbeit ist, wird jedem Beschauer in die Augen fallen. Da leuchten einem entgegen drei prächtige, originelle, geschliffene Stuckaltäre, wie man solche selten mehr in ähnlicher Gediegenheit findet. Die beiden korrespondierenden Nebenaltäre, die eigentlich nur eine Umrahmung um ein großes, rechtceckiges Bild darstellen, sind so originell aufgebaut und mit Muschel-Tropfstein-Ranken- und Girlandenwerk behangen und bekrönt, daß man über die ornamentale und dekorative Phantasie des Autors staunen muß. Der Hochaltar mit vortretender Säulenstellung, wie eine Art Baldachinaltar erscheinend, ist etwas nüchterner, aber nicht weniger originell, und man könnte donauabwärts, wo man Motive zu einem Baldachinaltar in München suchen läßt, solche bei einer Pilgerfahrt nach Altheim eher finden, als in Einsiedeln.

Ähnlich der Stuckatur an den Altären, aber fast noch reicher und ausgelassener ist die des Gewölbes im Chor und der großen, über breiter Hohlkehle sich ausdehnenden Flachdecke des Langhauses. Aber welchen Anblick bot diese Stuckatur vor der jüngsten Erneuerung! Im Jahr 1884 wurde auch bei einer Renovation, die 20 000 Mark kostete, das Stuck- und Jopjwerk im Stein ton grau und gräulich gestrichen, und mit der Zeit nahm die Gräulichkeit zu und wurde dem heller

werden den Geschmack unerträglich. Nunmehr ist alles gelichtet. Nach geschehener, glücklich durchgeführter Erweiterung dachte nämlich der Pfarrherr von Altheim, Schulinspektor Bonifatius Maier, sofort an eine Erneuerung des Gesamtinnern, um auch hier Altes und Neues in Einklang zu bringen, und ging energisch ans Werk. Er fand zwei tüchtige Meister zur Durchführung: einen sehr geschickten Stuckateur, Joseph Maier von Waldsee (leider schon gestorben), und einen erfahrenen und gewandten Kirchenmaler, Lorenz Münch von Ehingen. Joseph Maier hat zum Teil nach gegebenen Motiven, zum Teil nach eigener Konzeption an den Plafonds der neuangefügten Teile, an der Emporebrüstung und an der Kanzel prächtige, den alten in nichts nachstehende Stuckdekorationen mit Emblemen und Ornamenten frei mit der Hand aufgetragen, die eine große Meisterschaft in dieser Technik erkennen lassen und die das Bedauern vermehren, daß ein so tüchtiger Meister so bald hinweggenommen wurde. An der Kanzel wird kaum zu erkennen sein, was alt und was neu ist.

Kirchenmaler Münch hat die Deckenbilder gereinigt. Von wem dieselben stammen, von Martin Rhuen von Weißenhorn oder von Wegschaidler aus Niedlingen, ist mir im Augenblick nicht mehr erinnerlich. Sie sind aber sämtlich gut herausgekommen. Die Stuckatur hebt sich vom lichten Grund leicht ab, und da alles reichlich mit Gold aufgeblitzt ist, so entsteht ein recht feierliches, festliches und dabei heiteres Ensemble, das sowohl zu entzücken als zu erbauen geeignet ist.

Es wäre von der innern Einrichtung noch mancherlei zu berichten, so z. B., daß die alten Beichtstühle eine ganz geeignete Aufstellung gefunden haben, daß in der merkwürdigen, an und für sich schon sehenswerten Sakristei ein besonderes Kunstwerk in Gestalt einer prächtigen, alten, gotischen Statue der hl. Apollonia zu sehen ist, daß auch das Gestühl und die Emporengänge geschickt angeordnet sind. Doch dies und anderes möge der Besucher selbst herausfinden und begutachten oder benötigen.

Es ist aber auch die elektrische Beleuchtung in der Kirche installiert worden und

zwar auf verschiedene Art: durch Kronenreife auf und unter den Emporen, durch Ständer mit drei hängenden Lampen im Kirchenschiff, durch Wandarme im Chor und am Altar und natürlich auch, was aber dem Geschmack des Referenten keineswegs entspricht, durch die beim Publikum beliebte Umkränzung des Altarbilds am Hochaltar mit elektrischen Birnen. Das mag schön, sehr schön sein, besonders bei Nachtgottesdiensten, aber es erinnert an Theatereffekthascherei und wird schwerlich als besonders kirchlich bezeichnet werden können. Man hat doch auch nicht das ganze Jahr den Christbaum und die bunten Lichtlein.

Unter den vielen schönen Landkirchen des Oberlandes nimmt die Kirche in Altheim durch ihre eigenartige Architektur, durch ihre originelle Innenausstattung, durch ihren Reichtum einen hervorragenden Platz ein und es ist keine Phrase, wenn wir sie zu den schönsten rechnen, wenn man im Superlativ reden will. Sie hat wohl im Niedlinger Amt einige Rivalen, die vielleicht im einen und andern mit ihr konkurrieren möchten, aber im Gesamtwert und im Eindruck übertrifft sie diese Rivalen in Seefisch, Unterwachingen und Uttenweiler, samt der Frauenkapelle zu Erlingen. Weil wir aber daran sind, wenden wir uns gerade nach Uttenweiler, um die dortige ehemalige Klosterkirche in ihrer Erneuerung zu sehen.

Die jetzige Pfarrkirche zu S. Simon und Judas in Uttenweiler zeigt im Innern wohl auch noch Spuren eines früheren gotischen Baus in dem mit Streben versehenen Chor und den Untergeschossen der zwei Osttürme, aber nicht in so charakteristischer Art, wie die Kirche in Altheim. Wahrscheinlich wurde mit der Gründung des Augustiner-Eremitenklosters in der Mitte des 15. Jahrhunderts (1453—1460) auch die ursprüngliche Kirche erbaut. Der heutige Bau stammt aber in der Hauptsache von 1710 und erhielt eine nicht ganz gelungene Verlängerung vor etwa 40 Jahren. Eine alte Abbildung des Klosters und der Kirche vom Jahr 1736 zeigt einen ziemlich reichen Barockgiebel an der Westfassade und ein ebensolches Portal, die Klostergebäude erscheinen getrennt von der Kirche, die ganz frei dasteht und deshalb auch von

allen Seiten Licht hat. Im Innern ist die Kirche eingeteilt in einen ziemlich breiten Mittelschiffraum mit Spiegelgewölbe und schmale Seitenschiffe mit Emporen; im Westen befindet sich eine große Orgelempore, im Osten der ziemlich lange, nicht sehr breite, mit drei Seiten des Achtecks schließende Chor. An der Decke des Mittelschiffs befanden sich nach Keppler „werilose Stukkaturen und Fresken“. An den Brüstungen der Seitenschiffemporen waren in länglichen, Medaillonsformen ebenfalls Gemälde eingelassen. Der Chor, erheblich armseliger studiert als das Langhaus, hatte Bilder von Maler Traub in Zwielfalten. Die alten Altäre waren durch solche in sogenannter strenger Renaissance ersetzt, geblieben war nur die merkwürdige Kanzel mit den zum guten Hirten ziehenden Schafen und das einfache, aber originelle Chorgestühl.

Eine Sehenswürdigkeit der Kirche bildete und bildet ein reich eingelegter Sakristeiischrank, der viele Ähnlichkeit mit dem in der Sakristei der Stadtpfarrkirche zu Weilberstadt befindlichen, auch aus dem dortigen Augustinerkloster stammenden, aufweist und wahrscheinlich von demselben Meister verfertigt ist. Hervorgehoben werden bei Keppler sechs Reliefs von dem Klosterbruder Faber (ca. 1700) mit Szenen aus der Leidensgeschichte und die Relieffigürchen am Dorsal des Chorgestühls.

Für eine durchgreifende und stilgemäße Erneuerung war der gegenwärtige Pfarrherr Joseph Nüsser sehr bemüht und hat keine Kosten gescheut, eine solche durchzuführen. Und es war mehr zu erneuern, als man glaubte. Nicht bloß ein neues Gewand war dem Innern zu geben; es sollte namentlich auch der Chor entsprechend dem Langhaus reicher ausgestattet werden mit Stuckornamenten und Gemälden und vor allem auch einen neuen Hochaltar erhalten.

Für die Malerarbeiten war eine Konkurrenz zugelassen worden. Es ist eine solche manchmal zu empfehlen, manchmal nicht. Das Obium, das sehr oft aus einer solchen Konkurrenz entsteht, hat in manchen Fällen das Pfarramt, meistens aber der begutachtende Sachverständige zu tragen, auch wenn er versichern und

nachweisen kann, daß die eigentliche Entscheidung nicht bei ihm liegt, sondern ebenso wie die Vergebung Sache des Kirchenstiftungsrats und der kirchlichen Oberbehörden ist, wobei namentlich bei ersterem mancherlei Umstände und Einflüsse mitspielen.

In Uttenweiler einigte man sich zu dem Beschlusse, die Dekorationsmalerei dem Kirchenmaler Karl Schmaus in Fulda, das neue Deckenbild im Chor dem Kunstmaler Pfister von Niedlingen, die Stukkaturen Joseph Maier und Schenk in Saulgau, den Hochaltar an Theodor Schnell in Ravensburg zu übertragen. Schmaus, von Rupertshofen gebürtig, und Pfister hatten in der Nähe, in Oggelshausen, die stillose Kirche sehr gelungen ausgemalt und eine gefällige, klare Farbenskizze vorgelegt. Die Erwartungen, die man auf die Meister setzte, wurden nicht getäuscht.

Das Schwierigste war die Stuckarbeit im Chor, am Chorbogen und im hinteren Abteil des Langhauses. Obwohl dieselbe nicht in so reichen, fast ausgelassenen Formen und Varietäten zu leisten war, wie in Altheim, und sich mehr an das eigentliche Barockornament zu halten hatte, weshalb ihr auch in der Kirche selbst und in den Kirchen der Nachbarschaft, in Mächtal und Munderkingen, Muster zu Gebote standen, bot sie immerhin noch reichlich Gelegenheit zur Erfindung, aber auch zur Erprobung der Geduld, zumal gerade Joseph Maier unter diesen Arbeiten erkrankte und starb.

Eine Prachthandschrift des 17. Jahrhunderts.

Kaiserlicher Wappenbrief für
Altheim, D. M. Niedlingen, in
Bild und Wort mitgeteilt von

B. Maier (Altheim) und M. Mägle (Niedlingen).

(Schluß.)

Nach seiner historischen Bedeutung gehört das Altheimer Dokument zu den kaiserlichen Wappenbriefen, nach seiner kunsthistorischen Seite nimmt es einen beachtenswerten Platz unter den mannigfachen Erzeugnissen der Mi-

niaturmalerei ein. Beide Urkundengattungen, vereint in einem einzigen Schriftstück, machen solch ein Heimatdenkmal einer kurzen Darlegung wert, doppelt, da eine kunstgeschichtliche oder ästhetische Würdigung der Buchmalerei und ihrer Werke der Großkunst oft genug überragenden Vertreter von schwäbischer Forderung kaum je versucht worden ist. Und doch schaut nicht am wenigsten das Kunstgewerbe von heute auf die bewunderungswürdigen Vorbilder für Ornamentik, welche die meist aus Klöstern stammenden Werke der Buchmalerei darbieten. Tausende verstehen die Miniaturmalerei nach dem ersten Bestandteil des Wortes nur als Kleinmalerei, Miniatur dient eben nur noch zur Bezeichnung von etwas sehr Kleinem; vielmehr kommt die Bezeichnung von dem Hauptfarbstoff der alten Malerei, dem Mennig, lateinisch minium, dem roten Bleioryd. Dann verengte sich der Begriff der mit Mennig hergestellten Miniatur zu der Bedeutung des gemalten Schmucks der geschriebenen Bücher. Zu diesem Schmuck gehörten von jeher, wie noch in unserem neueren Schriftstück, die mit Rankenwerk versehenen großen Anfangsbuchstaben, die Initialen, dann Randzeichnungen, die die Schrift einfassen, und endlich die in den Text eingestreuten kleineren oder die großen, selbständigen, ganze Seiten umfassenden Bilder. Schmuck und Schrift sind vielfach beide die Arbeit der Feder, ersterer wie auf unserem Dokument, auch des Pinsels. Scriptor und Pictor, anfangs in einer Person vereint, schieden sich mit der zunehmenden Entwicklung des künstlerischen Schmucks von Buch und Schriftstück, bis im Verlauf des Mittelalters von der Schreiberkunst die der Miniaturen sich löstrennte; neben den Rubrizisten stellt sich der Illuminator. Illuminierte Handschriften sind heute der Stolz jeder größeren Bibliothek, bilden die Juwelen der Schaulästen öffentlicher Buchausstellungen, bedeuten aber auch für den kunstgeschichtlichen Forscher oft den einzigen oder wesentlichsten Führer durch dunkle Perioden, wenn deren Erzeugnisse auf dem Gebiet der Tafel- oder Wandmalerei untergegangen sind. Einen berühmten Vertreter der älteren Buchmalerei hat, wenn wir über die ägyptische, rö-

niſche, karolingiſche, byzantiniſche, ruſſiſche, iriſche Miniaturmalerei in dem erſten Jahrtauſend unſerer Zeitrechnung in raſchem Flug hinweggehen, die Stuttgarter Landesbibliothek in einem Plasterium aus dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts.

Die Geſchichte der Ornamentik iſt die Geſchichte der Kunſt zum guten, wenn nicht zum beſten Teil in manchen Ländern und Perioden. Ob geometriſch oder vegetabilisch oder animalisch in ſeinen Grundelementen, ob ſtiliſiert oder naturaliſtiſch behandelt, ob es durch Form oder Farbe wirkt, plastiſch oder polychromiſch, immer ſpiegelt das Ornament in ſeiner geſchichtlichen Entwicklung die Hauptepochen der Kunſt der einzelnen Völker und Zeiten wider. Die Rand- und Mittelzier der Altheimer Handſchrift iſt in ihrem außergewöhnlichen Reichtum an Formen und Farben ein Spiegelbild der Buchmalerei der Spätrenaissance bzw. des Barock. Die antike Ornamentik, einfach und ſtilgerecht in der italieniſchen Renaissance erneuert, wird in naturaliſtiſcher, freierer Weiſe umgebildet und beſonders in jener Fortentwicklung auf italieniſchem und deutſchem Boden zu höherer Pracht geſteigert, ja ſie artet in ſchwerfälligen Prunk bis zur Ueberladung aus. Merkwürdig iſt, daß auch nach Erfindung der Buchdruckerkunſt, die Holzschnitt und Kupferſtich als hauptſächlichſte Buchillustration verwenden lehrte, die eigentliche Miniaturmalerei nicht ſogleich aufhörte; ja ſelbſt bei gedruckten Büchern, z. B. dem berühmten Gebetbuch Kaiſer Maximilians, einem Kleinod der Münchener Staatsbibliothek, wurde der Raum für Initialen, Randzeichnungen und Bilder offen gelassen, was jedoch allmählich im Verlauf des 16. Jahrhunderts außer Uebung kam.

Trotz der zunehmenden Kunſtfertigkeit in verſchiedenen Reproduktionstechniken hielt ein konſervativer Kanzleibrauch an der kalligraphiſchen Gewohnheit feſt, beſonders für Ausſtellung von Privilegien. Wie ein Blick in Archive, Bibliotheken, Kunſt- und Altertumsſammlungen in Heimat und Fremde zeigt, blieb ſowohl bei kirchlichen als auch ſtaatlichen Behörden die künſtleriſche Ausſtattung von

Urkunden in Uebung. So ſah ich kürzlich in Lauingen eine miniaturengeſchmückte päpſtliche Urkunde (Ablaßbrief aus der Zeit Alexanders VI.); im kleinen Stadtmuseum zu Lauingen a. D. und jüngſt am Oberrhein im hiſtoriſchen Museum von Baſel ein ganz ähnlich dem Altheimer, nur nicht ſo reich ornamentiertes Dokument aus der kaiſerlichen Kanzlei, einen Wappenbrief des 17. Jahrhunderts.

Auch nach der techniſchen Seite eröffnet ein Blick auf unſer Prachtdokument hiſtoriſche Entwicklungsreihen. Beſtanden die älteren Miniaturen durchweg zum Teil noch in ſpäterer Zeit nur aus Federzeichnungen, die mit ungebrochenen Farben ausgefüllt wurden, ſo trat ſeit der zweiten Hälfte der gotiſchen Periode an die Stelle der kolorierten Federzeichnung ſelbſtändige Pinſelmalerei. Richtigere Auffaſſung und plastiſche Wirkung der Formen, beſonders aus Pflanzen- und Tierwelt, wurde durch die neue Technik erreicht. Die Verteilung von Licht und Schatten, die Glut der Farben leuchtet auch aus dem hier beſprochenen Dokument, trotzdem die Farben da und dort etwas verblaßt ſind. Unſere Reproduktion auf Grund einer wohl gelungenen Photographie von der geübten Meiſterhand Joſeph Ulrichs (Niedlingen) kann leider dieſe reichen Farbenspiele und Farbenreize der Pergamenthandſchrift nicht wiedergeben. Um ſo ſchärfer treten die Umriſſe der Zeichnung von Randzier und Mittelbild hervor, die der Pinſel faſt wie mit der Feder Spitze erreicht hat.

Ob der in der Urkunde unterzeichnende Sekretär der Kalligraph iſt, wird wohl mit Zug und Recht zu bezweifeln ſein; der Meiſter der Miniaturen wird unter den eigenen, von der kaiſerlichen Kanzlei angeſtellten Miniatoren oder Illuminiſten, *scriptores ac pictores* zu ſuchen ſein, deren Namen, einige wenigſtens, vielleicht dem eingeweihteſten Kenner der öſterreichiſchen Kanzleiſeheimiſſe bekannt ſein mögen. Aus jahrhundertelanger Tradition haben ſich, wenn überhaupt auf dieſem Gebiet in ſo ſpäter Zeit noch eine Schulüberlieferung beſtand, nur wenige Namen ſtiller Meiſter der Schreibſtube erhalten. Für gute Verwahrung und gütige Ver-

mittlung des Dokuments schulden wir der durch solches Privileg ausgezeichneten Gemeinde und ihrem derzeitigen Vorstand, Herrn Schultzeiß Maunz, großen Dank.

Unsere Beschreibung eines selten schönen Denkmals, eines letzten Mäsläufers der alten Miniaturmalerei, beschließe die Mitteilung, daß das Wappen der Handschrift, genau nach deren Vorschrift und Vorbild, seit der wohl gelungenen Kirchenrestauration im Chor der Kirche in Altheim prangt. Den Vorfahren zur Ehr, den kommenden Geschlechtern zur Lehr, schaut es nach jahrhundertelangem Verschwundensein wieder im alten Glanz herab auf Einheimische und Fremde vom hohen Chor der schönsten Kokokokirche unter den Landkirchen Schwabens — dank der ungezählten Bemühungen, vielseitigen kunstgeschichtlichen und lokalgeschichtlichen Interessen eines alten, würdigen Pfarrherrn. Si vis monumentum viri, circumspice!

Druck- bezw. Abschriftfehler zu verbessern in Nr. 2: S. 17 Sp. 2 Z. 7 v. u.: Kroatien, Slavonien; S. 18 Sp. 1 Z. 6 v. o.: Höhe; Z. 7 v. o.: Buß; Z. 10 v. o.: aller; Z. 11 v. u.: sich; Z. 27 v. u.: demnach. S. 18 Sp. 2 Z. 17 v. o.: Ehn; Z. 23 v. o.: alle; Z. 20 v. u.: irren. S. 20 Sp. 2 Z. 17 v. u.: Aman; Z. 20 v. u.: undt.

Literatur.

Die 14 Stationen des hl. Kreuzwegs nach Originalen von Prof. Gebhard Fugel. München, Verlag von Max Hirmer.

Der rührige Verlag von Hirmer veranstaltet hier von dem mit vollem Recht gerühmten Fugelschen Kreuzweg, der früher bereits in zwei größeren Ausgaben in demselben Verlag erschienen war, eine kleinere farbige Reproduktionsausgabe in der Größe von 20×28 cm das Blatt. — Wir haben über diese herrliche Schöpfung Fugels und ihre religiösen und künstlerischen Vorzüge bereits in einem früheren Jahrgang des „Archivs“ ausführlich gehandelt und dürfen daher uns darauf beziehen. Es besteht in der Tat voll und ganz zu Recht, was P. Ruhn über diese Meisterschöpfung Fugels sagt, wenn er sie „eine der glücklichsten Leistungen des Künstlers nennt, ausgezeichnet durch den Idealrealismus, martige Charakteristik und glänzende Farbentechnik“.

Die neue kleinere und billigere, farbige Ausgabe wird sich schnell Freunde erwerben. Ich möchte sie besonders für arme Diasporapapellen, Schwesternhäuser zur Anschaffung geeignet bezeichnen.

Tübingen.

Ludwig Baur.

Schlesien in Wort und Bild. Von Georg Malkowsky. Verlag von George Westermann in Braunschweig und Berlin. M. 6.— kart.; M. 6.75 in goldgeprägtes Leinen geb.

Frankreich hat seit langem seine »Géographie pittoresque et monumentale« (Paris, Ernest Flammarion, rue Racine 26). Der weit bekannte Westermannsche Verlag wird ein von ähnlichen Grundgedanken ausgehendes Werk den Gebildeten aller Stände des deutschen Volkes ebenfalls in Einzelausgaben anbieten, von denen hiemit der erste Band: »Schlesien in Wort und Bild« vorgelegt wird. Damit hat das Sammelwerk: »Kunst und Kulturströmungen in deutschen Ländern« einen vielversprechenden Anfang genommen. Von dem einzig richtigen Grundsatz geleitet, daß die bildenden Künste und ihre Leistungen im Lauf der Jahrhunderte nur im engsten Zusammenhang mit dem Kulturleben überhaupt verstanden und gewürdigt werden können, hat der Verfasser dieser Folie einen ziemlich breiten Raum in seiner Darstellung gegönnt und, das ist der zweite Vorzug dieser Arbeit, besonders die landschaftlich hervortretende Eigenart vor Augen geführt. Daß es sich bei Schlesien um eine besonders ergiebige Würdigung der kirchlichen Baukunst, dabei vor allem des Jesuitenstils handelt, ist jedem Kunstverständigen bekannt. Nur teilweise war man aber bisher in entfernteren Landesteilen von dem außerordentlichen Reichtum und dem künstlerischen Wert der Erzeugnisse dieser Stilform aus Schlesien völlig unterrichtet. Auch die profane Kunst, die blühende Stadtkultur bietet in Breslau und in der Provinz Ueberraschungen in Fülle und Fülle. Neben der großen Kunst hat aber auch das schlesische Kunstgewerbe in Keramik und Glas, in Gobelins und Möbel eine besondere Beachtung zu beanspruchen. Werke wie die Chorgestühlarbeiten der Klöster Leubus und Heinrichau gehören zum Besten, was das von dem Jesuitenstil zu reichster Entfaltung geführte Kunsthandwerk an ähnlichen Leistungen überhaupt irgendwo hervorgebracht hat. Die Ausstattung des Buches ist in Druck und Abbildungsmaterial mustergültig. Das Ganze wird sich, vom Osten her beginnend, zu einem großen deutschen Kulturwerk auswachsen, dem eine rasche Entwicklung und eine allseitig freudige Aufnahme zu wünschen ist.

Niedlingen a. D. Max Schermann.

Weichers Kunstbücher. Neue Folge: die Meister des 19. Jahrhunderts. Nummer 1—3: G. Watts. Rossini. Meissonier. Berlin (Thalacker). Preis pro Bändchen 80 Pfg.

Die Weicherschen Kunstbücher sind weitverbreitet. Sie bilden in kleinem Format ein bequemes Repetitorium der Kunst in Bildern. Der alten Sammlung reiht sich nunmehr die neue an.

B.

APR 29 1986



Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 4.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne
Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung
Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50. 1914.

Der Kirchenbau in Lautlingen, Ost. Balingen.

Von Pfarrer Pfeiffer, Lautlingen.

Der Kirchenneubau, der im Jahre 1913 in Lautlingen, Ost. Balingen, zustande kam, hat eine ganz einzigartige Veranlassung. Das Erdbeben, das in der Nacht des 16. November 1911 in ganz Süddeutschland mehr oder weniger kräftig sich bemerkbar machte, hat die Umgebung von Lautlingen schwer heimgesucht und der zum größten Teil dem 17. Jahrhundert entstammenden Pfarrkirche den Todesstoß gegeben. Eine Erhaltung der von Grund aus erschütterten Kirche war nicht mehr möglich; es konnte nur ein völliger Neubau mit Beibehaltung des einer eingehenden Reparatur bedürftigen Turmes in Frage kommen. In rascher Eile wurde ein Bauprogramm aufgestellt, in dem ein ganz wesentlicher Punkt lautete: relativ größte Erdbebensicherheit. Gerade die Beobachtung, daß die alte Pfarrkirche aus mangelhaft gebundenem Füllmauerwerk errichtet war und der verwendete Mauerverband den heftigen Erdstößen nicht genügenden Widerstand und Zusammenhalt entgegenstellen konnte, zwang zur Wahl einer Mauertechnik, die kräftig gebunden, kompakt und doch elastisch, möglichst homogen und dadurch möglichst widerstandsfähig gegen heftige Erderstütterungen sein sollte. Diese Anforderungen erfüllt ein neuzeitlicher Baustoff, der in den letzten Jahren zu hoher, nicht geahnter Vollkommenheit gebracht worden ist, nämlich der Eisenbeton. Der mit kräftigem verbundenem Flußeisen armierte

Beton hat die Eigenschaft, hohe Druckfestigkeit und dabei bedeutende Elastizität zu besitzen. Ein in dieser Technik ausgeführter Bau ist ein zusammenhängender, fugenloser, man kann fast sagen monolithischer Organismus, der sich bis jetzt sehr bei großen Erdbeben bewährt hat: sowohl in San Francisco wie in der Ebinger Gegend sind bei den schweren Erdbeben der letzten Jahre allein die Eisenbetonbauten neben den reinen Holzbauten ohne tiefergehende Beschädigungen geblieben.

Unter Eisenbetonbau versteht man eine Bauweise, die Stampfbeton mit Flußeiseneinlagen verbunden verwendet. Eisen und Beton bilden gemeinschaftlich eine Verbundkonstruktion, der eine erhöhte statische Festigkeit zukommt; der Beton gibt dazu die Druckfestigkeit, während das Eisen die Zugfestigkeit und Elastizität mitbringt. Die Brauchbarkeit des Eisens bei dieser Technik beruht auf der durch reichliche Beobachtungen bestätigten Eigenschaft, daß das vom Beton umschlossene Eisen nicht vom Rost angegriffen wird. Diese Vorzüge des Eisenbetons kommen hauptsächlich der Gewölbekonstruktion zugute; er gestattet bei geringem Eigengewicht und unbeträchtlichem Seitenschub eine enorme Spannweite. Weit gespannte Gewölbe, die in Backstein oder Haustein nur mit größten Schwierigkeiten und unter Verwendung kräftiger Stützen und Verstrebungen herzustellen sind, bieten der Eisenbetonkonstruktion keine Schwierigkeiten und begnügen sich mit Stützen von sehr reduziertem Grundriß. Sodann ist in dieser Technik die Herstellung eines

einheitlichen, allseitig verbundenen Bauwerks ermöglicht, dessen Decke und Boden, Stützen und Außenwände ein einziger untrennbarer Organismus sind. Ein Vorzug liegt ferner darin, daß das Material an die Forderungen der Formgebung vermöge seiner Geschmeidigkeit und vielseitigen Verwendbarkeit in staunenswerter Weise sich anpassen kann. Die Mauerstärke reduziert sich ganz bedeutend (in Lautlingen auf 40—50 cm); auch die Gewölbstützen benötigten nur einen Durchmesser von 55×65 cm; damit stören sie den Ausblick auf den Altar kaum merklich und schneiden die Nebenschiffe nicht vom Hauptschiffe ab, so daß die ersteren wertvolle, ja vollwertige Teile des Kirchenraums werden. Dazu kommt die Feuerfestigkeit, die unbegrenzte Dauerhaftigkeit und die überaus rasche Bauausführung in kürzester Zeit. Diese Eigenschaften und Vorteile, welche dem Eisenbeton zukommen, veranlaßten den Kirchenstiftungsrat, den Kirchenbau in Lautlingen in Eisenbeton ausführen zu lassen, wenngleich er sich bewußt war, daß die Baukosten dieser Technik gegenüber der Ausführung in Backsteinbau um ein Fünftel höher sein werden.

Außer der Ausführung des Bauwerks in Eisenbeton wurden bei Aufstellung des Bauprogramms noch nachstehende Forderungen geltend gemacht: für die rasch wachsende Gemeinde mitten in einem Industriebezirk soll ein möglichst geräumiger, lange Zeit ausreichender Kirchenbau mit Verwendung des alten Turmes geschaffen werden, der vorerst durch Emporen im Innern, später durch Vorrücken der Westfassade im Außen leicht vergrößert werden kann. Außerste Zweckmäßigkeit und schlichte, edle Einfachheit im Außen und Innern soll erstrebt werden. Außenlich soll der Bau dem Dorfbild und der Landschaftsformation angepaßt werden; der breiten Lagerung soll aus Gründen der Erdbebensicherheit, der Weiträumigkeit des Innern, der Einfügung in das Dorfbild mit seinen wenig hohen Häusern und der größeren Billigkeit der Vorzug gegeben werden. Im Innern ist ein breiter, weiträumiger, übersichtlicher und lichter Kirchenraum zu schaffen mit breitem, gewölbtem Mittelschiff, breiten

Gängen, großen, ganz lichten Fenstern; möglichst von allen Plätzen aus soll der Blick auf Altar und Kanzel unbehindert sein. Wert wird gelegt auf zeitgemäße Heizung, Lüftung, Beleuchtung, auf eine große geräumige Sakristei. Die Stilfrage soll ganz in den Hintergrund gestellt werden zugunsten einer zweckmäßigen und würdigen Baulösung aus dem Material heraus; in den äußeren Ausdrucksmitteln ist äußerste Sparsamkeit und Dekonomie auszuüben zugunsten ihrer Gediegenheit, unter Ausschluß aller qualitativ minderwertigen Ausstattungsstücke, aller Fabrikware und allen Kitsches; der kommenden Generation soll zur Anschaffung überlassen werden, was die jetzige nicht vermag. Die Kosten des Rohbaues ohne Innenausstattung werden auf 100 000 Mark festgelegt.

Im Spätjahr 1912 wurde der Bau in Angriff genommen; ein Jahr darauf, am 27. Oktober 1913 konnte die Kirche schon eingeweiht werden. Der Rohbau in Eisenbeton wurde von der Weltfirma Wapf & Freytag, A.-G. in Stuttgart, in kaum 4 Monaten ausgeführt; deren Ingenieure Hausmann und Planz haben die technischen Zeichnungen und statischen Berechnungen ausgearbeitet; letztere wurden vom technischen Berater des kgl. Ministeriums des Innern einer Nachprüfung unterzogen. (Fortsetzung folgt.)

Die alten Wandgemälde in der Pfarrkirche zu Eutingen.

Von Stefan Reiter.

Eutingen im Gäu, aus Anlaß der Sturmkatastrophe am 4. Juni vorigen Jahres viel genannt, verdient auch im „Archiv für christliche Kunst“ genannt zu werden, und zwar wegen seiner im Jahre 1494 erbauten Stephanskirche, welche in mehrfacher Hinsicht das Interesse des Kunst- und Altertumsfreundes in Anspruch nimmt. Der massige Turm an der Westseite gibt allerlei Rätsel auf; der Chor an der Ostseite ladet in seinem Innern zur Besichtigung alter und neuer Kunstwerke ein und schwelgt in Freude über sein Sakramentshäuschen und seine hübschen Gewölbekapitelle. Das Schiff, welches auf der Nordseite schmalere Fen-

ster aufweist als auf der Südseite, erzählt von mannigfachem Wandel und Wechsel der Zeit und weiß uns auch zu melden, daß alte Heiligenbilder, welche vor vielen Jahren unter der Tünche verschwanden, in unseren Tagen wieder zum Vorschein und zu Ehren gekommen sind. Von diesen Bildern will das „Archiv“ frohe Kunde bringen.

Die Pfarrkirche zum hl. Stephanus wurde im Jahre 1498 von dem damaligen Bischof Hugo von Hohenlandenberg konsekriert und prangte wohl auf das Fest der Kirchweihe im Schmucke jener großzügigen

Wandgemälde, welche jüngst zu einem größeren Teil von Pfarrer Nägele in Eutingen und Kunstmaler Stehle aus Kottenburg aufgedeckt wurden und nach dem Urteil von Dr. Gradmann der spätmittelalterlichen Zeit angehören. Dieselben bringen den Erlöser mit den Aposteln sowie die Auferstehung und Beweinung Christi zur Darstellung. Die Bilder machen einen feierlichen Eindruck; der Gesichtsausdruck ist bei dem Salvator

und den Aposteln überaus charakteristisch, und bei St. Paulus meint man, er schäme den Beschauer an, ob man ihn nun von Osten oder Westen her betrachten mag. Die Gewandung der Apostel ist malerisch und erzielt mit verhältnismäßig wenig Farben eine recht glückliche Wirkung. Ueber jedes Zwölfboten Haupt ist ein Band angebracht, auf welchem ein Artikel des Glaubens zu lesen ist, der bei Petrus beginnt und nicht etwa wie sonst bei Matthäus, sondern bei Matthäus seinen Ab-

schluß findet. Die Attribute sind die gewöhnlichen, doch hat Petrus nur Einen Schlüssel und Paulus nur ein einfaches Schwert, was früher anders gewesen sein soll. Bei den Postamenten, auf welchen die Figuren stehen, wechseln jeweils die Ornamente, wie das den Forderungen der Gotik entspricht. Die Anatomie kommt nicht immer zu ihrem Rechte, läßt vielmehr öfters sehr zu wünschen übrig; auch die Stellung der Füße der Apostel

erscheint öfters als unnatürlich und gezwungen. Doch gehen wir von der allgemeinen Betrachtung zu der besonderen über.

Da steht links beim Eingang in den Chor, auf der Evangelienseite, die erhabene Gestalt des Erlösers, in der Linken die Weltkugel tragend, die Rechte zum Segnen erhoben. Das Gewand ist leicht violett; die Gesichtszüge verraten Ernst und Milde. Ueber dem Haupte die schöne Legende: Jesu Christe exaudi preces sanctorum tuorum ad te clamantium.

Wenden wir uns zur Südseite des Schiffes, so gewah-

ren wir in einer Höhe von etwa 2 1/2 Meter die erste Apostelgruppe, und zwar St. Petrus, St. Jakobus den Jüngeren, St. Matthäus und St. Paulus. Petrus hat ein rotes Obergewand, weiß gefüttert, das Untergewand ist gelblich; die Gestalt selbst etwas gedrungen, das Postament über der Türe mehr nur angedeutet. Sein Glaubensartikel: Credo in deum patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae. Ursprünglich soll dieser Artikel in deutscher Sprache gegeben



Photographie gütigst zur Verfügung gestellt v. A. Schott.

gewesen sein und angefangen haben: ich glob usw.

Jakobus der Jüngere trägt ein Geräte der Tuchmacher; sein Mantel ist grün, rot gefütert, seine Tunika zeigt dieselbe Farbe wie das Salvatorbild und will ihn vielleicht als „Bruder des Herrn“ kenntlich machen. Sein Glaubensartifel: Credo in spiritum sanctum.

Matthias hält in der linken Hand ein Buch, mit der rechten nicht etwa ein Beil, wie sonst, sondern ein Schwert. Tunika grün, Mantel rot. Glaubensartifel: Inde venturus est, iudicare vivos et mortuos.

St. Paulus steht da mit dem aufrechten Schwert in der Rechten. Ueber ihm die Inschrift: o. s. Paule instrue nos legem domini. Neben ihm die Worte: domine labia mea aperies et os meum annuntiabit laudem tuam.

Dieses Gebet spricht der Prediger, dessen Kanzel neben dem Bilde Pauli errichtet ist. Die zweite Gruppe, von der ersten durch ein Fenster getrennt, zeigt die Apostel Bartholomäus, Matthäus und Thomas. Bartholomäus hat Messer und Buch, auf dem Arm die abgezogene Haut mit Haupthaar. Sein Oberkleid rot, grün gefütert, sein Unterkleid bräunlich. Sein Glaubensartifel: Ascendit ad coelos, sedet ad dextram dei patris omnipotentis. Ist er beschuht? Seine Füße sind jedenfalls schwarz — vielleicht nach der Angabe des falschen Abdias.

Matthäus hält in der rechten Hand ein Buch, in der linken eine Hellebarde

— als athleta stans in acie. Sein Mantel hellrot, seine Tunika grau. Sein Glaubensartifel: Carnis resurrectionem et vitam aeternam. amen. (Sonst bei Matthias.)

Thomas hat mit zwei Händen die Lanze gefaßt. Sein Unterkleid bläulich, sein Mantel grün, rot gefütert. Sein Glaubensartifel: Tertia die resurrexit a mortuis (auf der Nordseite ihm gegenüber die Auferstehung).

Auf der Nordseite des Schiffes gegen Westen ist die dritte Apostelgruppe zu schauen mit Judas Thaddäus, Simon und Jakobus dem Älteren. Judas Thaddäus hat einen Stock mit Knauf, ein grünes Oberkleid und eine zinnoberrote Tunika. Sein Glaubensartifel: Sanctorum communionem, remissionem peccatorum.

Simon mit der Säge trägt ein hellgrünes Untergewand und ein gelbes Oberkleid. Sein Glaubensartifel: Sanctam ecclesiam catholicam. St. Jakobus der Ältere, mit seinen



Photographie gütigst zur Verfügung gestellt v. A. Schott.

derben Gesichtszügen, bildet einen Gegensatz zu dem zarten Simon. Sein Glaubensartifel: Qui conceptus est de spiritu sancto, natus ex Maria virgine.

Weiter nach Osten kommt jetzt als Einzelfigur der hl. Andreas mit seinem Kreuz. Oberkleid grün, Tunika rot. Glaubensartifel: Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus est.

Zuletzt haben wir noch den hl. Johan-



Stimmen der Kinder im Saal.

Modell der Kirche in Lantingen.



nes zu nennen, welcher als Einzelbild vom Nebenalтарь her die Reihe der Bilder auf der Nordseite eröffnet. Der Heilige segnet den Kelch, aus welchem die Schlange hervorkommt. Er ist eine schlanke Gestalt mit kleinem ovalem Gesicht. Oberkleid grün, Untergewand rot. Glaubensartikel: Et in Jesum Christum filium ejus unicum dominum nostrum. — Der Apostel Philippus fehlt bei unseren Gemälden; vielleicht war er früher bei der westlichen Gruppe an der Nordseite angebracht, wo er dann möglicherweise dem neu eingebrochenen Fenster zum Opfer gefallen ist.

Die durch ein schmales Fenster geteilte Wandfläche zwischen Andreas und Johannes ist belebt durch die Darstellung der Auferstehung und der Beweinung Christi. Der Auferstandene hat würdigen Gesichtsausdruck, während die anatomischen Verhältnisse nicht recht stimmen wollen. Die Komposition selbst erinnert an die Auferstehung von Schongauer, wie sie uns in Degels Ikono-graphie entgegentritt. Degel I, S. 479.

Wer für Kleinigkeiten Sinn hat, wird wohl beachten, daß ein Wächter an jedem Beinkleid eine besondere Farbe hat (rot und gelb). Ähnliches ist bei Figuren in Kentheim und auch sonst öfter auf Bildern des 15. und 16. Jahrhunderts wahrzunehmen. Besremden muß, daß die Auferstehung früher ganz übermalt und darüber die Taufe Jesu durch Johannes zur Darstellung gebracht war, wobei die Auferstehungsfahne zum Stabe des Täufers wurde.

Auf dem zweiten Wandgemälde erblickt man Maria am Fuße des Kreuzes mit dem heiligen Fronleichnam, unter ihr zwei Figürchen; vor der Leiche eine edle Frau in rotem Gewand, mit Nimbus auf dem Haupte, wohl Magdalena. Im Hintergrund zwei Männer, Joseph von Arimathäa und Nikodemus. Unten sieben kleine Figuren. Das Ganze erhebend und stimmungsvoll.

So viel über die ältesten Wandgemälde in der Kirche zu Entingen.

Wenn daselbst Christus als Salvator mit den Aposteln gemalt wurde, so gemahnt das an die mittelalterlichen Darstellungen auf der Predella des Hochaltars, wo wir Christus ebenfalls in der Umgebung seiner Apostel als Salvator dargestellt finden (z. B. in der Kapelle zu Weitingen, auf dem jetzt in Stuttgart befindlichen Altar aus Herberg bei Laufen usw.). Somit können die Apostel im Schiffe einer Kirche noch als Säulen, als candelabra lucentia und als Richter in Betracht kommen, letzteres dann, wenn vor dem Eingang in

den Chor das letzte Gericht abgebildet war. In Entingen ist dasselbe abgebildet, aber die jetzt zu Tage geförderte Malerei stammt nicht aus dem 15. Jahrhundert, sondern gehört einer späteren Zeit an. (Fortf. f.)

Die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung.

Von Dr. Max Schermann.

(Fortsetzung.)

Auch Fra Angelico da Fiesole griff den historischen Abendmahlsvorgang



Photographie gütigst zur Verfügung gestellt v. M. Schott.

in seiner Darstellung auf (zw. 1448 bis 1450, jetzt in der Akademie) neben seiner „Cena Eucharistica“ im Kloster S. Marco. Mit Giotto verglichen, lebt der Mönch sich viel mehr in die Wirklichkeit hinein in der Architektur des Kloster-raums, den er liebevoll schilbert, und auch sonst. Auch er hat nicht an einen bestimmten Moment gedacht. Die Anordnung ist lebendiger; mancher genre-hafte Zug schleicht sich ein; die Falten-gebung ist liebevoll behandelt; dagegen sind Charakterschilderungen bei ihm kaum zu erwarten. Seinem künstlerischen Wesen entsprechend zieht er die freundliche Schön-heit der Natur wenigstens in dem großen Gobelintepich mit Bäumen und Pflanzen in die Szene herein, die er zugleich als tektonische Aufgabe erfährt.

Wie nun anderseits durch das mäch-tige Emporwachen des neuen Schönheits-gedankens in der „wiedergeborenen“ Kunst der Renaissance das ideelle Moment ver-blassen konnte, zeigt Andrea del Cas-tagno's Abendmahl im Refektorium von S. Apollonia in Florenz. Es ist das monumental-repräsentative Schema wie bei Gaddi mit Christus in der Mitte und dem isolierten Judas. Nunmehr ist dem Trecentisten gegenüber jeder Apostel eine Studie in Bewegung, Ausdruck, Draperie; alle sind interessant. Die neu auftretenden Profilfiguren gaben der Kom-position Geschlossenheit; die formale Ein-heit (durch den Saal) ist gestärkt. Und doch bedeutet Castagno's Verwirklichung keine Verinnerlichung. Es ist weit weniger der Ausdruck des künstlerischen Gedankens, dagegen ein Beweis künstlerischer Fertig-keit im Dienste der sich immer mehr der Realität zuwendenden Interessen der Zeit.

Im Quattrocento haben sich die führen-den Hauptmeister Filippo Lippi, Botti-celli nicht an dem Stoffe des Abendmahls beteiligt. Cosimo Rosselli dagegen vertritt den ausgesprochenen Geist der Frührenaissance in seinem Bild für die signinische Kapelle (1480—1483). In einem mächtigen Refektoriumsbild führt er die Einsetzung des Sakramen-tes vor: Christus hat den Kelch vor sich und spricht die Einsetzungsworte. Damit beginnt eine neue Episode in der Reihe der Abendmahlsdarstellungen. Kraus hat

darauf hingewiesen, daß dieser Bilderkreis an den Wänden der päpstlichen Palast-kapelle eine besondere Bedeutung hat; es soll die dreifache Autorität des Statt-halters Christi auf Erden, darunter die in sakramentalen Gnadenmitteln und innerer Heiligung gipfelnde Priester-gewalt dargestellt werden (Geschichte der christlichen Kunst II 2, S. 346). Also ist es eher ein profanes Zeitbild, welches die gebotenen kirchlich-mythische Dar-stellung mit wahren künstlerischem Empfin-den behandelt. Schon Vasari rühmte die schöne Renaissancearchitektur mit dem feinen Ornamentenreichtum an Pilastern, Ka-pitälen und Gebälk. Zu beachten sind die überraschenden Porträtgestalten seiner Zeitgenossen, die der Maler in demon-strativer Stellung im Vordergrund zeigt. Damit ist eine gewisse Profanisierung des Abendmahlsvorgangs ausgedrückt und eine Probe für die frisch und freudig reali-stische Anschauungsweise der damaligen Welt geliefert.

Domenico Ghirlandajo's Abend-mahl ist das bedeutendste der Früh-renaissance, in beiden Darstellungen in S. Agnelli und im S. Marco-Kloster in Florenz. Unter einem mächtigen Gewölbe mit Aussicht auf die freie Natur ist das Mahl nach alter Anordnung am horizon-talen Tisch bestellt. Judas sitzt für sich, Christus dem trauernden Johannes gegen-über. Eine große Liebe für Einzelheiten tut sich auch hier kund, aber in breiterer Beobachtung der Wirklichkeit. Es ist der stärkere, einheitlichere Beobachter. Eine feine feierliche Abendstimmung beherrscht den Vorgang. Für Nebenzenen, wie bei Rosselli, ist hier kein Platz. Die be-deutenden, schönen Figuren sind lebens-sähiger, naturwahrer. Es ist das von der Gruppierung an dem langgestreckten Tisch ausgehende repräsentativ monumen-tale Abendmahl. In der Dramatik ist von Taddeo Gaddi bis Ghirlandajo eine Bereicherung oder Vertiefung kaum wahr-zunehmen, da bei allen der eigentliche Mahlvorgang im Grunde festgehalten ist. Die künstlerische Komposition fügt sich der höheren Einheit, in die das Mahl auf-genommen ist.

Für Leonardo wurde der Abend-mahlsgedanke Anregung zu seinem größ-

ten Werk, das die höchste Blüte der italienischen Kunst eröffnet: sein Abendmahl in S. Maria delle Grazie in Mailand gilt geradezu als die Eröffnung der italienischen Hochrenaissance. Wiederum ist es ein Refektorienwandbild gegenüber der erhöhten Tafel des Priors. Wir wissen, was Göthe darüber dachte. Der Vorgang findet in einem flachgedeckten Saale statt; die weit zurückliegende Wand ist von drei Fenstern durchbrochen. An dem horizontalen Tisch sitzt Christus in der Mitte, von den zwölf Jüngern in je zwei Gruppen zu beiden Seiten umgeben. Nicht mehr herrscht die freudige Aufmachung wie bei Ghirlandajo: es ist das letzte Abendmahl; Christus hat die Worte der Verratsankündigung gesprochen. Nicht mehr eine Reihe nebeneinander sitzender Männer! Ein Blickstrahl hat sie alle aufgeschreckt. Aus der zwölfwachen Ruhe ist eine zwölfwache Bestürzung geworden, in zwei Richtungen: Entsetzen und Trauer, Fragen und Zuneigungsgebärden. Christus bleibt der unbewegliche, gelassene Pol, der in sich allein seine Bedeutung enthält; der Beherrscher des Ganzen — er ist zum erstenmal der Herr. »Au milieu de ces hommes simples il est seul; il regarde en dedans le monde de sa pensée, qui leur est fermée« (G. Séailles, Léonard da Vinci. Paris 1892, p. 17). — Nicht Judas bildet den Gegensatz zum Herrn, sondern die sämtlichen Apostel in ihrer menschlichen Leidenschaft. Damit war die Notwendigkeit des Opfers seiner persönlichen Existenz gegeben, damit sein Wesen in den Aposteln triumphieren konnte. Judas ist die Verkörperung des Unbewußten in den Aposteln, der am meisten an seinen Herrn als Menschen glaubt, an den König des angekündigten Reiches. Nach dem freiwilligen Tod des Herrn verschwindet der unbewußte Geist; der Selbstmord des Judas bedeutet das Erkennen vom Wesen Christi. Dieses Verhältnis zwischen Christus und seinen Jüngern hat bei Leonardo seinen Ausdruck gefunden.

Seit Göthe ist häufig genug über die einzelnen Figuren gesprochen worden. Sehr ausführlich hat dies E. Franz (Das heilige Abendmahl des Leonardo da Vinci) getan. Wie weit Leonardo alle Vorgänger

überragt, ist schon daraus zu entnehmen, daß er zum erstenmal malerisch sieht: die Gestalten treten frei aus der Fläche heraus, die bewegten gegliederten Gruppen weisen auf den fortgeschrittenen Wirklichkeitsinn hin. Das Aufgeben der altherkömmlichen Stellung des Johannes an der Brust des Herrn und der konventionellen Isolierung des Judas bedeutet ein Entgegenkommen gegenüber der Wirklichkeit. Aber Leonardos Abendmahl ist nicht nur das inhaltreichste und wahrhaftigste der italienischen Kunst, sondern es ist vor allem ein tektonisches Meisterwerk. Christus ist der Brennpunkt des Ganzen, das einigende Element, die vertikale Achse, in der das Bild sein Gleichgewicht bekommt; zugleich ist er die einzige Facefigur, von der die Differenzierung nach rechts und links ausgeht, in je zwei Gruppen, die ihrerseits durch die Bewegungsrichtung einheitlich geschlossen werden. Die Bewegung, die mit der Gebärde des Herrn einsetzt, erreicht in den unmittelbar neben ihm sitzenden Aposteln ihren Höhepunkt, findet von da aus verklingend in den äußersten Gestalten ihren Wendepunkt und erreicht schließlich den Ausgangspunkt Christus wieder. Die Architektur wiederholt in ihrer Symmetrie das Gleichgewicht zwischen links und rechts. Der Verschwindungspunkt sämtlicher Linien von Decke, Wänden und Boden liegt in dem Kopf Christi: das ist der Gipfel kompositioneller Vollenkung. Leonardo war wie Michelangelo und Raffael Architekt. Die tektonische Schönheit ist aber zugleich eine Folge der inhaltlichen Auffassung. Was ist hier das Wichtigere, Inhalt oder Komposition? Beide zusammen bilden die Harmonie.

Damit war der Höhepunkt erreicht. Die ideale, monumentale Formengebung und die Versenkung in die Wirklichkeit, beide Momente hatten ihre denkbar größte Vereinigung gewonnen. Von nun an hatte man die Wahl zwischen den zwei Wegen; sie wurden eingeschlagen von den Spätflorentinern und Spätvenezianern.

Wie die toskanische Kunst sich im Abendmahl ausgesprochen hat, kann Andrea del Sarto mit seinem um 1526 entstandenen Bild im Kloster S. Salvi in Florenz zeigen. Er hat die

Vereinfachung des Herrn aufgegeben. Nichts kennzeichnet seine dominierende Stellung; auch eine Hervorhebung der Judasfigur ist nicht gewollt. Man erkennt ihn nicht mit Gewißheit. Andrea del Sarto ging wohl Leonardos kompositionelle Fähigkeit, aber auch seine realistisch-dramatische Auffassung ab; seine Gestalten sollten aus ihrer Gebundenheit in individuelle Freiheit übergeführt werden. Aus akademischen Gründen isolierte er also die einzelnen Figuren wieder. An Stelle des Koch nicht bewegte Feins bei Ghirlandajo tritt bei ihm ein Nichtmehr-beseeltsein. So wird auch die formale Einheitlichkeit sehr gering. Auch ist sein Abendmahl nur Teil eines Bildes; der obere Teil bietet eine zweite Szene, die weiter nichts mit dem Abendmahlsvorgang zu tun hat. Damit ist del Sarto nicht glücklich gewesen. Doch geht Burckhardt zu weit, wenn er ihm „die schöne Seele“ abspricht. Leonardo hatte den Weg geöffnet: sein Abendmahl war ganz von einer überwirklichen Gesetzmäßigkeit erfüllt und er wußte den tiefsten Gedanken in Schönheit von Maßverhältnissen auszusprechen; del Sarto unterlag, weil sich diese Gesetzmäßigkeit nicht aus der lebendigen Wirklichkeitsvorstellung des Vorgangs ergab. (Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Der Frankfurter Kaiserdom. Seine Denkmäler und seine Geschichte. Ein Führer von C. M. Kaufmann. Mit 124 Abbildungen. Kempten und München (Kösel) 1914. XII und 96 S. Preis geh. M. 1.50, geb. M. 3.

Wer nach Frankfurt kam, nicht um Börsengeschäfte zu machen, sondern aus Interesse für die kunstgeschichtlich und um ihrer allgemein geschichtlichen Erinnerungen willen denkwürdige Stadt, der hat es auch stets als einen gewissen Mangel empfunden, daß das berühmteste Denkmal Frankfurts, der deutsche Kaiserdom, nicht, wie er es längst verdiente, eine dem Stand der heutigen kunstgeschichtlichen Kenntnisse entsprechende Darstellung gefunden hat. Der letzte, diesem Nationalmonument des deutschen Volkes gewidmete Führer von Römer-Büchner ist vor mehr als einem halben Jahrhundert, i. J. 1857 erschienen. Daher ist es ein sehr begrüßenswerter Gedanke gewesen, daß C. M. Kaufmann, der sich durch seine ausgebeuteten archäologischen Arbeiten aus der altchristlichen Zeit und insbesondere durch die Publikationen über die von ihm entdeckte ägyptische Menasstadt einen Namen

gemacht hat, die Arbeit übernahm und den vorliegenden Führer herausgab. Den äußeren Anlaß dazu bot ihm die 1913 beendigte Restauration der Dommalereien und das 1914 zu feiernde 1100jährige Gedächtnis der Kaiserkrönung Karls des Großen.

Der Verfasser benützte als Quellen und Grundlagen besonders die Müllersche Geschichte des kaiserlichen Wahl- und Domstiftes (1746), den Führer von Römer-Büchner, die aus dem Nachlaß des Stadtpfarrers J. G. Bartonn herausgegebene Schrift über den Kaiserdom (1869), die baugeschichtlichen Untersuchungen von C. Wolff (1892), ferner die Königsbiographien und lokale Publikationen. Einen besonderen Wert erhält dieser Führer noch dadurch, daß ihm eine so reiche Illustration zuteil geworden ist: alle wichtigen Denkmäler, Altäre, Statuen, Epitaphien, bedeutendere Stücke des Domschätes, dann ein großer Teil der Wandgemälde von Eduard von Steinle werden im Bilde vorgeführt.

Den Text selbst hat der Verfasser in zwei Teile zerlegt: im ersten bietet er eine „Beschreibung des Kaiserdomes und seiner Kunstschätze“, indem er durch die einzelnen Teile des Kaiserdomes hindurchführt.

Zu zweiten Teil ist eine „Geschichte der Wahl- und Krönungskirche“ enthalten. Dieselbe handelt in fünf Abschnitten 1. von der königlichen Salvatorbasilika und dem Ursprung des Domstifts, 2. von Kirche und Stift zum hl. Bartholomäus, 3. vom Umbau zum Kaiserdom, zur Wahl- und Krönungskirche, 4. von der vorübergehenden und definitiven Aufhebung des Bartholomäusstiftes, von der Erbauung des Domturmes und vom Dombbrand, 5. von der äußeren und inneren Vollendung des Domes nach dem großen Brand.

Der neue Führer wird manchem Besucher Frankfurts erst ein sachgemäßes Verständnis des schönsten und bedeutungsvollsten Bauwerks der Stadt vermitteln.

Tübingen.

L. Baur.

Neue Kommunionandenken.

Wohl kaum ein Thema der christlichen Heilsgeschichte verlangt vom Künstler ein tieferes und zarteres Empfinden als die Darstellung des heiligen Abendmahls. Nur ein Künstler, dessen Knie sich vor diesem größten aller Geheimnisse gläubig beugt, kann den hehren Vorgang der Einsetzung dieses heiligsten Sakramentes erhaschen, groß und fromm im Geiste schauen, und nur aus einem solch wahrhaftigen inneren Erleben kann ein Bild entstehen, wie das neue Abendmahlsbild von Felix Baumhauer.

Ein sehr glücklicher Gedanke war es auch, das bekannte „Jesuskind“ von Professor Georg Busch als Kommunionandenken herauszugeben. Beide Bilder sind in vorzüglichem Farbendruck reproduziert und zum Preise von je 30 bzw. 20 Pfg. (bei Partiebezügen von 50 und mehr à 26 bzw. 18 Pfg.) durch den katholischen Buchhandel zu beziehen.

Hierzu eine Kunstbeilage:

Modell der Kirche zu Lautlingen.
Inneres der Kirche in Lautlingen.

APR 29 1986

LEVEL
ONE

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Vikien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 5.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-handlung 1914.
Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.Die alten Wandgemälde in der
Pfarrkirche zu Eutingen.

Von Stefan Reiter.

(Fortsetzung und Schluß.)

Widmen wir nun unsere Betrachtung der zweiten Klasse der aufgedeckten Wandgemälde. Vom Chorbogen hängt ein großes Kreuz herunter, mit einem schönen Bilde des Gekreuzigten, in alt-deutscher Auffassung und Behandlung. Auf der Wandfläche rechts neben ihm, also auf der Evangelienseite, kniet Maria, links von ihm Johannes der Täufer. Der Raum hinter Maria ist in zwei Hälften geteilt. Im oberen Feld sieht man auf bläulich weißem Grund Heilige, wohl auch St. Joseph, verschiedene Engelsköpfe, einen Engel mit der Geißelsäule und einen mit einer „Posaune“. Die untere Hälfte, von der oberen durch helle Wolken abgeschlossen, zeigt auf gelblichem Grunde ein weites Gräberfeld: einige Verstorbene ragen aus dem Grabe, einige sind auferstanden, zwei der Entschlafenen werden je durch einen Engel aus dem Grabe vollends herausgeführt, und ein Engel holt eine Seele aus dem Fegfeuer, welches ganz nahe an der Nordwand, und zwar ganz klein dargestellt ist zur Belehrung, daß nach dem allgemeinen Gericht das Fegfeuer aufhört. Die Fläche auf der Epistelseite, gegen Süden, ist ähnlich eingeteilt wie die gegen Norden, nur ist der Abschluß hier durch schwarze düstere Wolken vollzogen. Hinter Johannes dem Täufer Heilige und Engel; unter ihnen ein Bild von hochdramatischem Charakter. Der

Höllendrachen ist weit, weit geöffnet und hat schon verschiedene Verdammte verschlungen, daneben aber verschiedene groteske Tiere, welche die verzweifeltsten Gestalten der Hölle überliefern¹⁾. Das Schauspiel ist durch den Altar etwas verdeckt und kann deshalb nicht genau gesehen werden. Die Vermutung, daß die Tiere die einzelnen Sünden, vielleicht die sieben Hauptsünden, symbolisieren sollen, dürfte nicht unbegründet sein. Es wäre dann gesagt, daß die Sünde zur Hölle führe, während der Gedanke, daß sie aus der Hölle stammt, durch das aus dem Höllendrachen herauskommende Tier zum Ausdruck gebracht sein könnte. Die Manier, die Hölle als einen großen Drachen darzustellen, ist sehr alt; wir finden diesen Drachen bei vielen alten Darstellungen des jüngsten Gerichts und auch sonst bei Aufzählung der vier letzten Dinge, wie wir das im Galluskirchlein bei Mühlheim an der Donau und in der Gottesackerkapelle zu Bierlingen beobachtet zu haben glauben. Die ganze Auffassung lehnt sich an die Schilderung an, welche im 41. Kapitel des Buches Job von dem Leviathan entworfen ist, in welcher es unter anderem heißt: „Nichts um seine Zähne ist der Schrecken, aus seinem Rachen schießen Fackeln wie sprühende Feuerfunken. Blut strömt aus seinem Rachen und vor ihm geht Entsetzen her.“

Man kann fragen, ob nicht bei unserer Gerichtsdarstellung über Maria und Johannes auch Christus als Weltrichter dar-

¹⁾ Die Tiere waren ursprünglich wohl alle gekrönt nach Apok. 12. 8.

gestellt gewesen sei. Wenn man aber bedenkt, daß für ein solches Bild nur ein zehn Zentimeter hoher Raum vorhanden war, so wird man die Frage verneinen und sagen müssen, daß Christus am Kreuz als Richter, und zwar hauptsächlich als gnädiger Richter in Betracht kam, wie denn auch die Leidenswerkzeuge, sowie Johannes und Maria um Gnade flehen: „O Maria, verlaß uns nicht, wenn dein Sohn das Urtheil spricht.“ — Die Idee des Triumphkreuzes ist vielfach verloren gegangen, und so erblickt man in vielen Kirchen neben dem Triumphkreuz Maria und Johannes den Evangelisten, statt des Bildes von Johannes dem Täufer.

Zu den anderen Wandgemälden aus späterer Zeit, welche sich über den alten Wandgemälden hinziehen! Auf der Nordseite, Fresken al secco, hoch oben neben dem Altar, das Bild des hl. Stephanus mit Steinen auf dem Buch und einem Stein auf dem Haupte, was ikonographisch beachtenswert ist. Auch die Gewandung des Erzmärtyrers verdient besondere Beachtung. Auf Stephanus folgt St. Martinus mit einer Art Rembrandts-hut, auf einem Fuchsen sitzend und seinen Mantel zerschneidend für einen Bettler, welcher einen Stelzfuß hat. Der nächste Heilige ist St. Georg, auf einem prächtigen Schimmel reitend; er hat eben zu einem wuchtigen Stoß ausgeholt gegen den Lindwurm, welcher aber durch das eingebrochene Fenster zerstört ist und fast nur noch den Schwanz erkennen läßt. Die letzte Figur auf dieser Seite ist, wohl über lebensgroß, der hl. Konrad mit Bischofsstab und Kelch. Neben seinem Bilde sieht man die Namen Conradus Göttler und ein unbedeutendes Wappen (Meisterschild?). Ohne Zweifel ist dieser Göttler der Stifter des Conradigemäldes gewesen.

Pfarrer Nägele von Eutingen weiß zu berichten, daß man weiter gegen Westen auch noch auf Spuren von einem Gemälde gestoßen sei, man habe noch einen eilenden Engel und einen Blumenstod gesehen, was darauf schließen lasse, daß dort ehemals Maria Verkündigung abgebildet gewesen sei.

Wenn dem so ist, dann hätten wir es hier ähnlich wie in Rentheim bei Teinach,

wo auch das Bild Mariä Verkündigung im Westen — neben den Leidensszenen Christi angebracht war. Würde man auch sonst ähnliche Wahrnehmungen machen und Mariä Verkündigung finden ohne einen folgenden Zyklus aus der Jugendgeschichte Jesu, dann könnte man der Frage nicht ausweichen, wie Mariä Verkündigung in diese Zyklen hineinkomme oder hineinpasse. Wir möchten sagen: Handelte es sich um das Geheimnis der Menschwerdung und die Apostel, dann würde die Botschaftsidee zwischen dem Himmelsboten und den Zwölfboten ganz ungezwungen eine Verbindung herstellen. Handelte es sich aber um Mariä Verkündigung und das Leiden Christi, dann dürfte man wohl an einen Zusammenhang denken mit dem bekannten Gebet: „Gieße, o Herr, deine Gnade unseren Herzen ein, damit wir, die wir durch die Botschaft des Engels die Menschwerdung Christi deines Sohnes erkannt haben, durch sein Leiden und Kreuz zur Herrlichkeit der Auferstehung geführt werden“. Bisweilen mochte, namentlich dann, wenn es sich um eine Vorbereitung auf den Tag der Konsekration handelte, Maria zuletzt noch als „Goldenes Haus“ gefeiert werden, obwohl dieser Gedanke hauptsächlich bei Mariä Heimsuchung ausgedrückt werden wollte.

In Eutingen wäre das Fremdartige dadurch noch behoben gewesen, daß auf der gegenüberliegenden Seite, unten gegen Westen, die Heiligen drei Könige zu sehen waren, von welchen jetzt nur noch zwei vorhanden sind, nämlich der hl. „Balthusar“ und der hl. Casper. Der heilige Melchior wurde durch die Einlassung der Emporen zerstört. Der hl. Caspar trägt auf einem Spruchband die Jahreszahl 1625, und dies dürfte das Jahr bezeichnen, in welchem die in Rede stehenden Wandgemälde zur Ausführung gekommen sind. Seltsam, daß man zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges zur Verschönerung des Gotteshauses noch Maler und Mittel fand. Vielleicht haben die Bürger, deren Namen neben den Figuren genannt sind, ex voto diese Bilder gestiftet. (In Condorf-Bollmaringen ein Opferstod aus Eichenholz [truncus, franz. le tronc = der Opferstod] vom Jahre 1630.)

Neben den zwei heiligen Königen, in

der Richtung gegen den Nebenalтарь, über der zweiten Apostelgruppe St. Franziskus, St. Ambrosius und St. Hieronymus. Franziskus mit den Wundmalen ist in Verzückung; zu seinen Füßen erblickt man das Rosengärtchen. St. Hieronymus, in dunklem Rot, jugendlich gehalten, ist wie St. Franziskus eine sehr ansprechende Gestalt; unten fehlt der Löwe nicht. Der hl. Ambrosius in der Mitte hat den Bischofsstab mit zwei Querbalken und eine Geißel, welche letztere sich auf die Mailänder Legende bezieht, nach welcher der Heilige im Jahre 1338 den Mailändern in der Schlacht erschienen sein und die Feinde mit der Geißel vertrieben haben soll. Auf dem Postamente der Bienenkorb. Die zwei anderen Kirchenlehrer, Augustinus und Gregorius, stehen über der ersten Apostelgruppe. Ihre Attribute das Knäblein mit Löffelchen und die Taube. Die schlecht sitzende Mitra bei St. Gregor will etwas stören. Nebenan ein Meisterschild mit einem Veil, welches auf den Beruf des Stifters Hans Augsbürger hinweisen dürfte.

Die jüngsten Gemälde im Schiff der Kirche zu Eutingen sind die fünf Deckengemälde, im Jahre 1791 von einem gewissen Johannes Hörnmann gemalt. Vier davon stellen die Evangelisten dar, das Hauptgemälde will die Bekrönung oder Krönung des hl. Stephanus verbildlichen und zeigt unten den Ort Eutingen, über ihm den Himmel mit der heiligen Dreifaltigkeit, den Märtyrern Stephanus und Laurentius und einer größeren Anzahl von Engeln. Der Maler hatte die Aufgabe, die schadhaften Gemälde zu renovieren und zugleich die Decke mit ornamentaler Stuckdekoration zu versehen. Dieser Aufgabe unterzog sich der schon genannte Kunstmaler Stehle aus Rottenburg, welcher auch die Wiederinstandsetzung der alten Wandmalereien besorgte, wobei er von Architekt Koch und Dr. Gradmann aus Stuttgart und Pfarrer Pfeffer in Lautlingen beraten wurde.

Die Ausführung geschah unter Leitung von Koch mit großer Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, ohne Uebermalung. Das Verfahren, welches bei der Auffrischung der Bilder eingehalten wurde, haben wir nicht näher zu schildern, nur so viel sei

von der Technik mitgeteilt, daß auch Gerhardsche Rasein- und Reimsche Mineralfarben zur Anwendung kamen und daß, um eine ruhige Wirkung zu erzielen, die Wände in einem dunkleren, gelblichten Ton getupft und in Abständen von zirka 40 cm nach einem alten gotischen Wandmuster (Form von Zweigchen) dekoriert wurden. — Die Motive der Fensterleibungen stammen von den alten Bildern der St. Moritzkirche in Rottenburg-Ehingen.

Was die Eutingen Gemälde für die Kunstgeschichte bedeuten, wird so leicht nicht zu sagen sein (Vebenhäusen?); jedenfalls unterstützen sie die Ansicht derjenigen, welche behaupten, daß früher alle Kirchen bemalt gewesen seien. „Die Wandmalereien im Innern der Kirche sollten eben nicht bloß eine Zierde des Gotteshauses, sondern zugleich eine geistliche Lektüre der Gemeinde sein“ (Katechismus). Wir laden zum Besuche der Eutingen Kirche ein und beglückwünschen den Pfarrherrn zu der durchgeführten Kirchenrestauration und den interessanten Bildern, zu deren Wiederherstellungskosten in anerkennenswerter Weise durch Dr. Gradmann ein Staatsbeitrag von 500 Mark erwirkt wurde.

Ein Werk Hans Morincks.

Von Gertrud Gradmann.

Zu den besseren Arbeiten der süddeutschen Spätrenaissance mag einst das Steinbild „Christus am Kreuz“ in Oberstadion gehört haben, das jetzt, ziemlich beschädigt, im nördlichen Querschiff der Pfarrkirche eingemauert ist (vgl. Kunst- und Altertumsdenkmäler im Oberamt Ehingen von H. Klaiber). Schon der Gesamteindruck des Reliefs (schwellende Formen, virtuose Anatomie und pathetischer Ausdruck) verrät den Stil Hans Morincks, des Ausländers, der, aus Kärnten stammend und in den Niederlanden ausgebildet, im Jahre 1578 sich in Konstanz niederließ. Außerliche Merkmale in Hintergrund, Tracht, Handbewegung usw. liefert reichlich der Vergleich mit ähnlichen Darstellungen in Konstanz¹⁾. Die im Chor von St. Konstanz stimmt in der

¹⁾ Fritz Hirsch, Rep. f. Kunstwiss. XX. 1897.

Beschreibung fast mit der unsrigen überein.

In etwa gleicher Reliefhöhe erheben sich dicht nebeneinander die Figuren des Kreuzifixus mit Maria und Johannes nebst drei Engeln in der üblichen Anordnung. Der Erlöser, nur wenig über dem Erdboden erhoben, läßt das leidende Antlitz tief auf die rechte Schulter herabsinken. Die Füße sind gekreuzt; das Leidentuch links geknotet, mit flatternden Enden. Die beiden anderen Hauptfiguren stehen in symmetrischem Kontrapost neben dem Kreuz; die Muttergottes, in Haube und Mantel, hat die Hände vor der Brust zusammengepreßt, den Kopf gesenkt. Der Jünger wirft schmerzvoll den Kopf zurück und erhebt den Blick zum Herrn; die Linke hält das Buch, die Rechte liegt ausdrucksvoll auf der Brust. —

Die kleinen Engel, in starken Körperdrehungen, umflattern das Kreuz, um an den Händen und Füßen des Gekreuzigten das heilige Blut aufzufangen. Im Hintergrund die Stadt Jerusalem mit vielen Türmen.

Abbildung 2 gibt ein Relief aus der Jesuitenkirche in Konstanz. Es ist eine geringere Werkstattdarstellung und weist in der Komposition schon einige Abänderungen auf. Setzt man (nach Hirsch) dieses um 1582 an, jenes in St. Stephan um 1578, so wird das in Oberstadien etwa in die Zwischenzeit fallen. — Auf die erste Zeit von Morinck läßt auch die Behandlungsweise unserer Darstellung schließen: das Gewand schmiegt sich noch nicht so fest an, als ob es naß wäre; das Mäntel ist mehr knorpelig als fleischig gebildet; das Relief etwas primitiv, einfach dadurch entstanden, daß die vollen Figuren auf den Hintergrund aufgeklebt wurden. Der Mangel am Größenverhältnis (es war gewiß nicht beabsichtigt, den Gekreuzigten kleiner zu bilden als die Assistenzfiguren) ist jedoch kein Zeichen



Christus am Kreuz (Oberstadien).

für frühe Entstehung; er findet sich noch an der Trinität von 1612 und an der Beweinung von 1614.

Alles in allem erscheint aber dieses Werk des 16. Jahrhunderts schon recht barock neben den Arbeiten der einheimischen Künstler in Württemberg (etwa Jelin, Miler, Schlör, Schaller); so fortgeschritten ist Morinck.

Der Kirchenbau in Lautlingen, M. Balingen.

Von Pfarrer Pfeffer, Lautlingen.

(Fortsetzung.)

Große Schwierigkeiten bereitete der Baugrund. Die weichen, tiefgründigen Tone des braunen Jura, die im oberen Gynachtal anstehen, gestalteten die Fundamentierungsarbeiten sehr schwierig und geboten eine äußerst sorgfältige, allseitig verbundene Foundation, um bei etwaigen künftigen Erdbeben eine Beschädigung des Baues fernzuhalten¹⁾. Die Fundamente

¹⁾ Japanische Erdbebenforscher haben längst die Beobachtung gemacht, daß Erdbeben auf weichem

wurden 5—6 m tief in den weichen Baugrund hinabgetrieben; ihre Ausführung geschah als ein allseitig zusammenhängender Klotz aus kräftigen, mit schweren Eisen armierten Betonbalken. Die Fundamente der Pfeilerreihen und der Außenstützen wurden so schon in der Tiefe der Fundamente allseitig versteift vermöge dieser kräftigen Betonbinder, so daß die Pfeiler selbst bei kräftigen Erdstößen dieselben Bewegungen und Schwingungen wie der gesamte Bau mitmachen müssen und deswegen nicht ausweichen und abreißen können. Ueber den Fundamenten werden in Verbundkonstruktion die Innen- und Außenpfeiler aufgesetzt und gleichzeitig bis zur Höhe der Nebenschiffdecken hinaufgeführt; von Mauern ist in diesem Stadium des Baues noch keine Rede, vielmehr ragen nur die Gewölbstützen in die Höhe. Ueber diese werden dann in der Richtung der Längsachse der Kirche schwere horizontale Architrave aus verbundener Eisenbeton gelegt, welche die Pfeiler der Länge nach verbinden; ebenso werden die Verbindungen über die Pfeiler auch der Quere nach gelegt, über den Nebenschiffen horizontal, über dem Mittelschiff in die Höhe ausgebogen als starke kräftige Rippen. Die Verbundkonstruktion wird noch gesteigert durch Zwischengurten, welche die Pfeiler in Drittelshöhe, bevor sie die Fußbodenhöhe erreichen, allseitig verbinden, während die Außenpfeiler noch einmal in

halber Fensterhöhe durch eine um den ganzen Bau laufende Zwischengurt zusammengeschweißt werden. In dieser Phase des Baues steht die Kirche da als ein allseitig verbundenes Gerippe. Das zweite Stadium der Bauausführung besteht in der Füllung der Außenpfeiler und -binder. Für die Außenwände wurden große Eisenbetonhohlsteine in einer Dicke von 40—50 cm verwendet; die in den Steinen befindliche Luftschicht soll eine gute Durchlüftung und Austrocknung der Mauern ermöglichen; als schlechter Wärmeleiter soll diese Luftschicht die Ausgleichung des Wärmetunterschieds zwischen Innen-

und Außentemperatur herbeiführen und das Schwitzen der Wände verhindern. Die Füllungen der Decken wurden in Stampfbeton mit einer Stärke von 12—16 cm unter Verwendung eines Netzes von kräftigen allseitigen Eisenarmierungen ausgeführt; an der Innenseite wurden in gleichmäßiger Verteilung kleine quadratische Kassetten ausgespart. Die schweren Deckenbinder tragen die Dachkonstruktion; das mächtige einfache Dach ist fast nicht überschritten; eingedeckt ist es mit Biberichwänzen.

Dem Außenbau eignet eine schlichte, unaufdringliche Einfachheit, eine ruhige wohlaußergerundete Silhouette, eine breit sich aufbauende,

in bescheidener Höhe gehaltene Verteilung der Baumassen, gute Proportionierung und Gliederung, dazu Sparsamkeit in Verwendung der ornamentalen Ausdrucksmittel, zu der die bescheidene und knapp bemessene Bauform von selber zwang. Ganz klar spricht sich in diesem Kirchenbau der



Relief von Moritz.

Boden viel stärker verspürt werden und größeren Schaden anrichten, als auf hartem, festem Boden. Die britischen Ingenieure, die in Indien und Japan feste Barten auszuführen hatten, waren der Ansicht, daß der weiche Boden z. B. der Stadt Kalkutta wie ein elastisches Kissen wirkte, die Stöße aufzufangen und so ein Schutz für die Gebäude sei. Diese Auffassung hat sich im Osten bei auftretenden Erdbeben als sehr verhängnisvoll erwiesen. Bei dem großen Erdbeben von San Francisco, wie bei dem schwäbischen Erdbeben hat man dieselbe Erfahrung gemacht; die in unmittelbarer Nähe von Lautlingen auf der Albhochfläche ge-

legenen Ortschaften, deren geologischer Untergrund aus harten mächtigen Kalkbänken besteht, haben die Wirkung des Erdbebens kaum halb so stark empfunden, als die im Tal auf weichen Schichten gebauten Ortschaften wie Lautlingen, Margrethausen, Ebingen; ihre Häuser wurden auch nicht so sehr beschädigt, wie in den genannten Ortschaften, wo der Gebäudeschaden ganz beträchtlich war und in die Hunderttausende ging.

Rhythmus des lagernden Baues aus im Gegensatz zu den gotischen Bauten, die das Aufstreben der Massen künstlerisch ausdrücken wollen. Aus reinen Zweckmäßigkeitsgründen, nämlich der Erdbebengefahr und aus Sparsamkeitsrücksichten, mußte das Moment des Aufstrebens der Baumassen möglichst zurückgedrängt werden zugunsten einer breiten, sicheren Lagerung, die dem Erdbeben möglichst wenig Spielraum zu Verheerungen bietet. Es ist nun eine interessante Beobachtung, daß in der Spätgotik, als die Alleinherrschaft der aufstrebenden Rhythmen langsam zu Ende ging, der breitlagernde Hallenbau aufkam, der im Renaissance- und Barockzeitalter in der Konstruktion und nach der Seite der künstlerischen Durchbildung und Ausgestaltung hin zu hoher Vollendung gebracht wurde. An diese letztere Entwicklungsphase knüpft das System des Lautlinger Kirchenbaues an, indem er äußerlich als ein verhältnismäßig niederer, breit gelagerter Bau erscheint, von einem großen ruhigen Dach überdeckt, dessen Inneres aber überrascht durch Weiträumigkeit, durch schöne, glückliche Verhältnisse und reiche Belebung der Baumassen. Nur in dem alten, aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts entstammenden Turm und in dem geschwungenen Giebel der Fassade ist der Höhenentwicklung ein gewisser Spielraum gelassen. Dadurch kommt in das Bild der Baugruppe ein gewisses Ringen zwischen breiter Lagerung und dem Aufstreben der Massen. Aber spricht sich dieser Kampf nicht auch in der Lautlinger Landschaft mit ihren weichen breiten Braunjurahängen und Ruppen und den plötzlich und unvermittelt aufsteigenden Weißjura-felsen aus? Gerade dieses Moment verleiht dem Bild der Lautlinger Kirche eine frische Lebendigkeit und Unmittelbarkeit und gibt ihr eine innere Berechtigung; man hat den Eindruck, daß die Landschaftslinien in dem Bauwesen weiter-schwingen und die Massenverteilung zwischen Berg und Tal in dem Kirchenbau ihr Nachbild hat, daß der Neubau nicht als Fremdkörper in dem schönen Dorf-bild drinsteht, sondern als ein mit dem Dorf organisch verwachsenes Bauwerk.

Während die Außenpartien ganz schlicht

und schmucklos behandelt sind, ist auf die Ausbildung des Mittelbaus der Fassade mehr aufgewendet worden: er ist gegliedert durch Wandpilaster und kräftige Gesimse, abgedeckt mit weich geschwungenen Voluten und über dem Hauptgesims mit der mächtigen Standfigur des hl. Johannes des Täufers, des Kirchenpatrons, geschmückt. Bildhauer Franz Marmon in Sigmaringen hat den Heiligen als Wegbereiter hin zu Christus trefflich charakterisiert. Interessant ist die technische Ausführung der überlebensgroßen Figur, die mit der Giebelwand gemeinsam in Eisenbeton gestampft und nach dem Ausschalen bearbeitet worden ist. Die untere Hälfte der Fassade ist belebt durch ein feinprofilirtes, mit Rankengecklinge umzogenes Rundbogenportal mit Kupfer-vordach und einer breiten Freitreppe. Über dem Hauptportal ist die Bauinschrift eingelassen, von zwei den Bau tragenden Engeln flankiert, eine Arbeit des Bildhauers Blümhuber in Stuttgart, von dem auch das ausdrucksvolle Brustbild des einladenden Christus in Relief am Männerportal ausgeführt ist.

So schlicht der Außenbau gibt, so überraschend weiträumig und feierlich wirkt der Innenraum. Gerade auf die Raumbildung ist bei Aufstellung des Bauprogramms der größte Nachdruck gelegt worden. Die Gliederung des Innenraums ist einfach, übersichtlich und zweckentsprechend, gut abgerundet durch den weichen Schwung der Linien, ohne jeglichen überflüssigen und aufdringlichen Schmuck. Beherrschend ist das 10 m weite, 25 m lange Mittelschiff, überwölbt von einer flachen Tonne in Eisenbeton, die in kassettentartige kleine, mit Stuck gegliederte Felder aufgelöst ist. Während die massiven Tonnengewölbe der romanischen Kunst wegen ihres sehr starken Seitenschubs gewaltige Pfeiler benötigten, oder die Barock- und Rokokomeister diese Gewölbe in Nativ oder Holzlattung ausführten und sie am Dachgebälk aufhingen, reizte es die Architekten, die konstruktiven und künstlerischen Traditionen der Alten in neuer technischer Gestalt zur Anwendung und Ausbildung zu bringen, über die Nachahmung überlieferter Gewölbeformen hinauszukommen und aus dem

ungeahnte Möglichkeiten in sich schließen. den Eisenbeton ein 10 m weit gespanntes, nur 12–16 cm dickes Tonnengewölbe herzustellen, das freikonstruiert auf den Pfeilerarchitraven aufliegt und ganz geringen Seitenschub ausübt. Darum genügen verhältnismäßig dünne (55×65 cm) rechteckige Gewölbstützen mit vorgelegten Halbsäulen an den Schmalseiten. Vermöge ihres geringen Querschnitts und ihrer dünnen schlanken Gestalt scheiden sie die Nebenschiffe nicht vom Hauptschiff, lassen erstere vielmehr als einen vollwertigen Teil des Kirchenraums erscheinen, ohne sie zu Nebenräumen oder bloßen Gängen herabzuwerten. Die Raumwirkung des Mittelschiffs ist eine bedeutende, nach dem äußerlichen Eindruck nicht erwartete. Die Nebenschiffe sind etwas niedriger, flach abgedeckt, mit großen runden Kassetten. Die Wände sind durch die vorspringenden Wandpfeiler und die zurücktretenden Fenster reich gegliedert. Eine große Sängerempore springt in weich geschwungenen Linien in das Schiff hinein; ihre Brüstung ist in Rannelierungen aufgelöst und ganz auf Weiß gestimmt. Die großen, in der Mitte durch eine Zwischengurt unterbrochenen Fenster lassen eine Flut von Licht in die Kirche einströmen und lassen die Kirche selbst an trüben Tagen licht und freundlich erscheinen. Die dünnen Außenwände hemmen in keiner Weise den Einfall des Lichtes. Trotzdem alle Strukturteile nur eine relativ geringe Stärke aufweisen, leidet das ästhetische Gefühl in keiner Weise. Beachtenswert ist auch die durch Vermeidung aller scharfen Ecken hervorgerufene Abrundung des Grundrisses, die für die behagliche Wirkung des Kirchenraums neben der glücklichen Proportionierung wesentlich beiträgt.

Der Höhepunkt der Raumwirkung ist dem Chor zugewendet. Es ist eine halbrunde Apside mit Kippengewölbe und seitlichem Schiff, annähernd so breit wie das Mittelschiff und gegen dasselbe in einem großen Bogen sich öffnend. Die Chorstufen wie die zum Hochaltar führenden Treppen sind leicht geschwungen; dieser geschwungenen Linie paßt sich die gediegene Kommunionbank an. Der Chorraum findet seinen würdigen Abschluß in einem großen, bedeutsamen, dem Charakter als

Opferstätte gerecht werdenden Hochaltar aus Stuckmarmor. Der freistehende Sakramentsaltar, wie der sich der Rundung der Apside anschmiegende Retablealtar sind auf große geschlossene Massen mit feiner Abwägung der Proportionen und Farbtöne abgestimmt, wogegen auf Ornament fast ganz verzichtet ist. Der Mittelpunkt des Retablealtars zwischen grünen Stucksäulen ist ein edles, lebensgroßes, ausdrucksvolles Kreuzifix aus dem 17. Jahrhundert, das bisher unbeachtet auf der Kirchenbühne lag, darüber ist die Gestalt Gott Vaters mit adorierenden Engeln angebracht. Zu Seiten des Gekreuzigten sollen Maria und Johannes als stehende plastische Figuren angebracht werden. Während der rückwärtige Altar aus satten vollen Farben aufgebaut ist, ist der davor freistehende Sakramentsaltar auf einen lichten Goldton in Stuckmarmor gestimmt; im Aufbau ist auch dieser Teil ganz schlicht, dabei vornehm und würdig; flankiert ist der Sakramentsaltar von zwei Stuckmarmorsäulen, auf denen anbetende Engel knien, tüchtige Arbeiten des Bildhauers Max Seibold in München. Der Tabernakel ist ausgebildet als diebes- und feuerfesterer Schrank mit vergoldeten Metalltüren. Der Altaraufbau ist ein liebenswürdiges, im Charakter des Barock gehaltenes, doch frei durchgeführtes Werk; sein Reiz liegt in den schönen Proportionen und Massen, aber auch in seiner technischen Ausführung. Der verwendete Stuckmarmor ist auf schöne tiefe Farben abgestimmt, deren Leuchtkraft in Verbindung mit dem Gold der plastischen Figuren eine einheitliche milde Wirkung ausübt. Die übrige Innenausstattung ist dem Inventar der alten Kirche entnommen, so die Kanzel, die Beichtstühle, der Kreuzweg und einzelne Holzfiguren und Oelbilder. Es sind nicht gerade feine und überragende, vielmehr Durchschnittsarbeiten der Rokokozeit, die sich aber gut in das Milieu der Kirche eingefügt haben, während die neogotischen und romanischen Mobiliarstücke aus den 70er Jahren sich nicht einpassen wollten und darum ausscheiden mußten. Hier zeigt sich so recht der Unterschied zwischen bodenständiger gewachsener Kunst und unpersönlichen konstruierten Objekten, die

so rasch innerlich tot geworden sind, weil sie nie recht gelebt haben. Grundsätzlich wurden alle Ausstattungsstücke aus sog. kirchlichen Geschäften ausgeschlossen; was die Gegenwart in solider Qualitätsausstattung nicht leisten kann, sollen künftige Geschlechter auf sich nehmen¹⁾. Die Innenausstattung wurde von den Architekten Laur und Schlösser entworfen und überwacht; dadurch war die künstlerische Qualität bei aller Schlichtheit garantiert. Die Ausstattung mit Stoffen, Paramenten, Antependien usw. führte Fräulein Elisabeth Reischle in Tübingen aus; einzelne Ausstattungsstücke wurden nach ihren Entwürfen von den Fabrikarbeiterrinnen der Gemeinde ausgearbeitet. Durch dieses Zusammenarbeiten ist eine wohlthuende künstlerische Einheitlichkeit in der Innenausstattung gewahrt worden.

In der farbigen Behandlung der Kirche ist die äußerste Beschränkung geübt worden. Auf einen speziellen Wunsch der Pfarrgemeinde ist das Kirchenschiff auf einen ganz lichten Ton, auf verschiedene Nuancen von Weiß und Graugrün gestimmt worden, während die vergoldeten Kapitäle, die Metallteile der Beleuchtungskörper und das Kirchengestühl in seinem warmen tiefen Braun den kräftigen Kontrast dazu bilden. Dazwischen sind bunte Farbflecken hineingestreut durch die alten Kreuzwegstationen (aus dem 18. Jahrhundert), die alten gefaßten Skulpturen und die anbetenden Engel am Chorbogen. Die Bemalung des Chorbogens wird in Freskotechnik von dem Kunstmaler Anton Baur in München (geb. von Mettenberg, O. Viberach) ausgeführt, wie auch die Angabe und Ueberwachung der farbigen Bemalung der Kirche in seinen Händen lag. Dagegen ist der Chor für eine ausgesprochen farbige Wirkung mit kräftigen tiefen Tönen unter möglichstem Verzicht auf Ornamente berechnet, wovon sich Altar, Kommunionbank und Kanzel als lichtere Partien abheben sollen.

Besonderer Wert ist auf gute Akustik,

Beleuchtung und Heizung, Trockenlegung und Durchlüftung der Kirche gelegt worden. Eine Durchfeuchtung der Kirchenmauern ist von Anfang an ferngehalten durch umfassende Sicherungsanlagen, durch Isolierschichten und Lufträume innerhalb der Mauern. Für die Lüftung sind außer den Fensteröffnungen Luftschächte an der Decke angebracht, die von der Sakristei aus regulierbar sind und sich seither gut bewährt haben; außerdem ist ein elektrischer Ventilator für die Entfernung schlechter verdorbener Luft vorgesehen. Die Erwärmung der Kirche geschieht nach dem Zirkulationsheizverfahren (System Perret). Der geräumige Ofen ist unter der Sakristei in einem großen, hohen Heizraum untergebracht; daneben ist ein geräumiger Rohlenraum und ein Geräteraum. In den Ofen ist ein Behälter eingebaut zur Warmwasserbereitung; ohne weitere Kosten ist so durch den ganzen Winter hindurch das erforderliche warme Wasser zur Reinigung der Kirche vorhanden. (Schluß folgt.)

Die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung.

Von Dr. Max Schermann.

(Fortsetzung.)

2. Das Abendmahl in der nordischen Kunst.

Nicht die frühmittelalterliche nordische Kunst soll hier nach Abendmahlsdarstellungen durchsucht werden. Ihre Erzeugnisse stehen in ihrem Wesen der byzantinischen Kunst sehr nahe: auch sie dient vor allem der pädagogischen Tätigkeit der Kirche. Dabei finden sich mit Vorliebe deutsche, richtiger germanische Züge. Doch unterscheidet sich die nordische Handschriftenmalerei in ihren ganz verschiedenen Bedingungen natürlich auch in vielen Stücken von den byzantinischen Mosaikdarstellungen. Beide bildeten aber die Ausgangspunkte für die Entwicklung der freien Kunst.

Sicherlich die bedeutendste Abendmahlsdarstellung größeren Stils aus dem 15. Jahrhundert ist das Bild von Dirk Bouts für die Peterskirche in Löwen als Mittelstück eines Sakramentsaltars. In einem gotischen Raume mit Spitzbogen-

¹⁾ Vergleiche dazu die trefflichen Ausführungen eines alten Dekans in der Januarnummer der Zeitschrift „Das Heilige Feuer“, I (1914) 257 f., der von einer Sündflut des Schundes spricht, die in den letzten Jahrzehnten über den Kirchenbau und das Kirchengesamt gekommen sei!

fenstern, flacher Decke, gotischen Leuchtern und Ramin sitzen die Gäste um einen quadratischen Tisch, Christus in der Mitte hinten; vor ihm sitzen als Rückfiguren nur Judas und ein anderer, also eine Anordnung wie im italienischen Trecento und ähnlich wie bei Fra Angelico. Man hat darin Einflüsse des geistlichen Schauspiels sehen wollen. Tatsächlich handelt es sich hier wie dort um den schon in Miniaturen wahrzunehmenden starken Sinn des Künstlers, sich die heiligen Vorgänge als wirkliche Geschehnisse vorzustellen, in dem künstlerischen Empfinden zur Realität: also in Schauspiel und Kunst um Parallelercheinungen, Äußerungen desselben Geistes. Diese Komposition mit dem freien Blick auf Christus als Hauptperson und den um einen kleinen Tisch sitzenden Aposteln bleibt für die ganze nordische Kunst grundlegend. Ein deutsches Gegenstück, die Schongauer zugeschriebene Darstellung aus der Dominikanerkirche in Kolmar, weist dieselbe Anordnung der Figuren auf, und auch inhaltlich völlig verwandt bestätigt sie die Wahrnehmung, daß wie in der italienischen Kunst von Giotto bis Ghirlandajo, ein besonderer Inhalt, etwa das Verratsmotiv die Vorstellung des Künstlers noch nicht beherrscht.

Nun beginnt der nordische Realismus weiter zu wirken. Ein Bild Rathgeb's aus dem spätgotischem Kreis im Stuttgarter Altertums-Museum zeigt den Fortschritt deutlich. Die naive Art des deutschen Malers stellte sich das richtige Maß vor und führt deshalb eine Menge der trivialsten Handlungen, Wein schenken, Brot schneiden, ja Nase putzen u. a. ein; die Straßengesichter der Apostel büßen ihre letzte persönliche Bedeutung ein. Und doch ist hier auch ein ideelles Moment anzunehmen: der Maler will den Gegensatz von dem ruhig, klar sichtbaren Christus mit der bedeutungslosen, wirren Menge der Apostel mit bewußter Absicht darstellen. Die Gefahr lag nahe, daß die Kunst, die durch das Formverdrehete, Formunklare wirken wollte, nachgerade in das Formlose, Chaotische überging: statt eines Uebermaßes von Realismus entstand ein Mangel an solchem. Ein notwendiges Bedürfnis für das spätgotische Abendmahl, um zu tiefer, bedeutender realistischer Kunst zu gelangen,

war also das Erreichen einer reineren Form und das Durchbringen einer klaren Tektetik.

Dürer hat unseren Gegenstand dreimal als Holzschnitt behandelt, in seiner sog. Kleinen und Großen Passion, später (1523) noch einmal in einer eigenen Darstellung. Für die Passionsgeschichte wie für das Marienleben hatte er ja eine besondere Vorliebe. Hier handelte es sich um wirkliches Geschehen, um eine Auseinanderfolge von geschichtlichen Vorgängen, in die er sich in heißem Ringen hineinlebte. Darum ist zum voraus anzunehmen, daß seine Abendmahlsdarstellungen durchaus geschichtlichen, nicht dogmatisch-sakramentalen oder kirchlich-mystischen Charakters sein werden, ganz abgesehen von Mutmaßungen über Dürers religiöse Auffassung von dem Altarsakrament, wobei es bei Vermutungen bleiben wird. Sein Abendmahl aus der Großen Passion findet selbstverständlich im geschlossenen Raume statt. Nur wenige Linien bezeichnen die Wände und das gotische Kreuzgewölbe. Die Grundlage der Komposition ist die seit Bouts natürliche und gewöhnliche. Doch ist bei ihm die Anordnung zum erstenmal eine künstlerische: ein ähnlicher Fall wie bei Leonardo. Er wird der Baumeister des alten Materials. Die Vertikale führt durch die Christusfigur. Von ihr aus setzt eine Bewegung nach links und rechts ein und endet in den Freisiguren des Judas und des schenkenden Apostels. Es ist ein Bedürfnis nach wenigen großen Linien in der ganzen Tektetik maßgebend. Dürers klares, starkes Fassen der Realität kommt in allen Personen zum Ausdruck. Groß und einsam im Gegensatz zu den verben Persönlichkeiten sitzt Christus mit dem Jünger in der Mitte als eine der aller schönsten Christustypen. Was ist bei Dürer das wesentlich Neue, die realistische Durchgestaltung des Vorgangs oder die deutliche Geschlossenheit des tectonischen Aufbaus? Nicht dieses und nicht jenes, sondern beides, das eine durch das andere. Der reife Dürer ist gleich groß als Realist wie als Stilist. Der inhaltliche Unterschied von den spätgotischen Darstellungen besteht in der Tatsache, daß er den ähnlichen Gedanken auf einer höheren Stufe

wiederholt. Ist ein direkter Einfluß Leonardos anzunehmen? Wahrscheinlich ist, daß allgemeine Anregungen in den späteren Blättern der Großen Passion wirken. Aber neben Leonardo ist Dürers Abendmahl so einheitlich und vollständig, daß an eine geistreiche Uebersetzung nicht gedacht werden kann. Die Kongenialität und die Aufgabe jedes der beiden Künstler innerhalb seiner Kunst erzeugt den Eindruck innerster Verwandtschaft. Die Wege der italienischen und der nordischen Kunst kreuzen sich in ihren Hauptmeistern um 1500. Leonardo hat die religiösere, Dürer die geschichtlichere Auffassung.

Das letzte, was Dürer über das Abendmahl zu sagen hatte, ist in dem Holzschnitt von 1523 gegeben. Darin macht er sich frei von dem bekannten Grundschema der nordischen Kunst: er gruppiert die Personen an einem länglichen Tisch, setzt Christus in die Mitte. Eine Gruppenbildung ist durchgeführt. Nicht recht klar ist, welche Situation er hier vor Augen hatte; von einem Abendmahl kann man kaum sprechen. Auf dem Tisch befindet sich nur mehr der Abendmahlskelch; er steht abseits, von Christus gar nicht beachtet. Will hier statt des Abendmahls die Situation nach demselben, die letzten Lehren des Herrn (Joh. XIV u. f.) dargestellt werden? Trotz mancher Vorzüge der größeren Freiheit der Personen und einer gehobenen individuellen Behandlung fehlt dem Bild ein unmittelbar wirkender, das Ganze umfassender inhaltlicher Gedanke und eine durchgeführte, kompositionelle Absicht. Die Abendmahlsdarstellung der Großen Passion bedeutet den Gipfelpunkt für Dürer und die nordische Kunst. Ihre Künstler, an die Grenze des vorläufig Möglichen gestellt, wandten sich alsdann den Italienern, vor allem Leonardo zu. Dies zeigt der Dürersche Schnitt von 1523, wo beim ersten Anblick in der Anordnung und in dem Bewegungsrhythmus der Einfluß des Italieners sich offenbart.

Holbein d. J. ist im Zyklus mit zwei Abendmahlsdarstellungen im Museum zu Basel vertreten. Im Schatten Dürers sind sie nicht von großer Bedeutung, zumal sie zu den Früharbeiten des Meisters gehören. Das Ganze der einen (1515) ist ein Vielerlei von bewegten Figuren,

bei denen man an manchen Detail seine Freude haben kann. Christus ist nicht mehr dominierend. Das Bild bedeutet nur eine Nebenerscheinung in der nordischen Entwicklung des Abendmahlsgegenstandes.

Die kurz nachher entstandene Darstellung ist nur insofern wichtig, als sie ein neues Beispiel liefert für die nicht glückliche Einwirkung Leonardos auf die nordische Malerei. Weit entfernt, nach diesen frühen Versuchen den Künstler Holbein beurteilen zu wollen, sind sie Beweise, wie schwierig es der nordischen Kunst war, aus der eigenen Auffassung des Gegenstandes heraus zu einer klaren, würdigen Gestaltung des Abendmahls zu gelangen. So gibt Martin Schaffner in dem Hochaltar des Ulmer Münsters ein Gemisch von Entlehnung bei Leonardo und eigenen Zutaten; auch der Meister des Todes Mariä im Louvre sucht Anregung bei Leonardo. Andere reden seine Sprache noch deutlicher; freilich mit kleinbürgerlichem Akzent.

Während in Italien die Malerei in der großen malerischen Begabung der Venezianer, bei Tizian, Tintoretto u. a. ihre weitere Entwicklung fand, wandte sie sich nach ihrer Blüte im deutschen 16. Jahrhundert den Niederlanden zu. Dort ist es vor allem die Abendmahlsdarstellung des Peter Paul Rubens, die so außerordentlich populär geworden ist. Sein Abendmahl entstand im Auftrag für die Bruderschaft des hl. Sakraments in der Romboutskirche zu Mecheln. Später wurde das Bild nach Paris entführt und kam dann als Geschenk nach Mailand, wo es sich heute in der Brera befindet.

Die Personen sind um einen kleinen Tisch gruppiert. Zwischen Judas und einem jüngeren Apostel bleibt der Blick frei auf den hinter dem Tisch sitzenden Christus. Das Beiwerk ist bei der großen Konzentration auf Weniges beschränkt. Barockformen sind in Architektur und Leuchtern zu erkennen. Hinter einem Vorhang fällt das Mondlicht herein. Auf dem Tisch steht nur der Abendmahlskelch und eine dritte Kerze. Mit Dürer verglichen, tritt sofort der Eindruck einer einzigen Bewegung auf, die bei Judas

anfangend bei der Hauptfigur einen Wendepunkt findet und in der linken Gruppe den Rückweg antritt. Mit dem Gesamtbild erfaßt man ohne Mühe das Einzelne; das sind die Ruhepunkte des Bildes, bei denen sich wiederum Christus und die beiden Vorderfiguren, Judas und der Apostel, im Dreieck sitzend, als Zielpunkte ergeben. Dadurch entsteht zugleich für das Ganze eine Empfindung der Ruhe. So erfaßt Rubens bei demselben Grundgedanken wie Dürer den Vorgang einheitlicher und flüssiger d. h. malerischer. Rubens kann viel freier mit seinen Figuren schalten, und doch sind diese Apostel alle in geistige Beziehung zum Herrn gesetzt; nur Judas, der nicht in die Gesamtbewegung einbegriffen ist, wendet den Blick ab. Der Gedanke ist der der Sakramentseinsetzung: *Memoriam fecit mirabilium suorum, escam dedit etc.* (Ps. CX, 45. Vulg.) steht auf der aufgeschlagenen Heiligen Schrift, die auf der rechten Bildseite zwischen zwei Leuchtern auf einem Kamin steht. Von den spezifisch malerischen Mitteln ist es besonders die Virtuosität der Beleuchtung, die sich namentlich darin äußert, daß er die Hauptfigur in der Szene des „Abendmahls“ auch noch durch das auf dem Tisch stehende Licht hervorhebt. Ueber dem Kopfe des emporblickenden Christus bricht zudem noch das Mondlicht herein. Dadurch erkennt man besonders deutlich, welche malerischen Mittel dieses Abendmahl von Dürers Holzschnitt trennen.

Die Vorzüge von Rubens' Darstellung zeigen zugleich die Möglichkeit seiner selbständigen Stellung gegenüber Leonardo, trotzdem einzelne Züge ohne Zweifel von diesem und von Tizian herübergenommen sind. Beide sind aber doch so verschieden, wie eben italienische Hochrenaissance und flandrisches Barock es sein können. Die Frage nach der Abhängigkeit des flandrischen Malers von Tizian soll hier nicht erörtert werden, da wir in unsere Betrachtung die Venezianer ohnehin nicht einbezogen haben. Als Abschluß und Zielpunkt der Entwicklung des nordischen Abendmahls ist das Bild des Rubens beinahe das nordische Gegenstück zu Leonardos Werk geworden. Im Gegensatz zu diesem bringt es aber eben die Einsetzung des

Sakramentes zur Darstellung, was seine Popularität sicherlich mitbestimmt hat.

Daß endlich der Gegenstand des Abendmahls auch Rembrandt interessiert hat, der ja den religiösen Stoffkreis in überzeugender Menschlichkeit, dadurch aber in äußerster Profanierung betrachtete und darstellte, zeigen ein paar kleinerer Skizzen nach Leonardo, von denen die Rötelfstiftzeichnung in der Sammlung des Königs Friedrich August II. in Dresden die wichtigste ist. Es ist die Uebersetzung von Leonardos Werk in eine fremde Kunstsprache, und zwar als Wiedergabe eines selbständigen künstlerischen Erlebnisses. Daher die ganz fundamentalen Abweichungen in Rembrandts Zeichnung. Für seine spezifisch-malerische Erfassung des Gegenstandes hat die strenge Tektonik von Leonardos Abendmahl keine Bedeutung. Ihm sind die Teile Träger einer einheitlichen malerischen Vision. Nicht der Wohlklang schöner Verhältnisse ist beabsichtigt, sondern Kraft, Innigkeit, Unmittelbarkeit. Es kam ihm nur auf den überzeugenden Ausdruck der Erregung an, nicht auf den schönen Bau und die klare Gliederung der Gruppen. Weiterhin ist Rembrandt nicht Architekt. Nicht die klassische Symmetrie, welche alle Teile in einer mathematischen Achse aufeinander bezieht, eigentlich gar keine Architektur ist in Rembrandts Zeichnung geblieben. Eben-
sowenig darf bei ihm die idealisierende Gestaltung der Personen erwartet werden, weil er eben das tiefste Persönliche, schon als Bildnismaler, aus den Individuen herauslas. Judas ist wieder das gemeine Subjekt wie auf Dürers Holzschnitt. Im Gegensatz zu Rubens ist Johann Christus nicht mehr die vom Kerzenlicht am hellsten beleuchtete Gestalt; er ist selbst als Quelle des Lichtes im Vorgang gedacht. Nie vorher wurde die Ausstrahlung des Herrn als einzige Quelle der Erleuchtung gedacht wie hier, beinahe in direkter Anlehnung an das Wort: „Ich bin das Licht der Welt“. Es ist ein malerisches Erfassen dieses Gedankens, den er in dem Herrschen, Ausstrahlen und Untergehen des hellshinenden Lichtes im finsternen Raum in vollständiger Anpassung an die Wirklichkeitsvorstellung des Abendmahls ausdrückte.

Da es sich nicht um die Beschreibung

eines vollständigen Materials handelt, so soll hier abgebroschen sein, ohne der Werke der Nazarener, die zu manchen Teilen von alten Erinnerungen erfüllt waren, oder der zeitgenössischen Malerei zu gedenken. Die Darstellung des Abendmahlsgegenstandes ist damit zwischen zwei Außersten versetzt worden: es führte der Weg von der dekorativen, lehrhaften griechisch-byzantinischen Mosaikkunst bis zu dem Hinüberleiten in die malerisch-realistische Profanmalerei Rembrandts. Auf diesem Wege liegen die klaren, großen Linien, nach denen auch die späteren Werke zu beurteilen sind.

Literatur.

Meisterstücke im Museum vaterländischer Altertümer zu Stockholm abgebildet und beschrieben von Oskar Montelius. Heft 2 (mit Tafel 11—20). Verlag des Verfassers. Stockholm 1913. Preis 10 M.

Die höchst wertvollen kirchlichen Altertümer, die das „Museum vaterländischer Altertümer“ zu Stockholm aufbewahrt, sollen in der vorliegenden Publikation wenigstens in ihren Meisterstücken zur Abbildung und archäologischen Behandlung kommen und so der kunstgeschichtlichen Betrachtung zugänglich werden. Text und Tafeln dienen diesem Zwecke.

Zweifellos zu den interessantesten der in diesem Heft enthaltenen Werke gehört das romanische Antependiale und Kreuzifix (Tafel 11—13). Ueber dasselbe handelt auch B. Salius, Altarprydaden fran Broddetorps Kyrka im achten Band der »Svenska Fornminnesföreningens tidskrift« (Stockholm 1891—1893) S. 34.

Der Verfasser sieht darin eine Arbeit des 12. Jahrhunderts, die er vermutungsweise in Verbindung mit Bischof Bengt in Skara bringt (zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts) und als eine im wesentlichen einheimisch-nordische, wenn auch unter starken ausländischen Einflüssen stehende Arbeit betrachtet.

Hinsichtlich der Emailplatten in der Mitra des Bischofs Kettil von Linköping möchte ich im Gegensatz zum Verfasser auf byzantinischen Ursprung erkennen. Gerade das ρ im Namen Petrus zeigt, daß wir es hier mit einem griechisch schreibenden Künstler zu tun haben, der nur auf ausdrückliche Bestellung die Namen lateinisch schrieb und dabei (per lapsum calami) einen Buchstaben griechisch schrieb, wie es ihm sonst geläufig war. Bei einem lateinisch schreibenden Künstler wäre es nicht zu erklären, wie er auf einmal zu einem griechischen ρ im Namen „Petrus“ kommen sollte. Auch das $\chi\varsigma$ bei der Figur Christi beweist das.

Zu Tafel 17 (S. 23—24) sei bemerkt, daß es sich hier um eine radförmige Schließe für ein Pluviale handelt, die bei besonders feierlichen bischöflichen Funktionen angesteckt wurde.

Zu Tafel 18 (S. 25) wäre »capite plexus« richtiger zu überlesen mit: „geföpft“ oder „mit abgeschlagenem Haupte“.

Die Bilder sind gut und vermitteln eine deutliche und für wissenschaftliche Forschungszwecke genügende Vorstellung dieser kostbaren Schätze.

Einige sprachliche Unebenheiten verraten den Nichtdeutschen. S. 18 Zeile 1 und 2 haben sich die Worte „kriert“ und „Bild“ verschoben.

Auf die weiteren Folgen der beachtenswerten Publikation darf man gespannt sein. (Heft 1 ist uns nicht zugegangen.)

Tübingen. Prof. Dr. Ludwig Baur.

Willy Pastor, Aus germanischer Vorzeit. Kulturgeschichtliche Bilder usw. 2. Aufl. Wittenberg. A. Ziemsen 1913. Gebunden M. 6.—

Der wissenschaftliche Standpunkt des Buches in den grundlegenden Fragen der Welt- und Menschheitsgeschichte ist nicht derjenige der Leser unserer Zeitschrift. Dies hindert nicht, anzuerkennen, daß über die reichen Probleme der nordischen Kulturgeschichte eine Summe von wissenschaftlichen Beobachtungen — soweit sie sich lösgelöst von der Grundtendenz betrachten lassen, zu der sie nicht immer mit der nötigen Unbefangenheit in Beziehung gesetzt werden — in dem Buch enthalten sind. So sind die Aufschlüsse über die alten Steindenkmale der Dolmen, die Abschnitte über die Urgeschichte der bildenden Kunst, die Stellungnahme zu dem Bildzauberglauben usw. immerhin interessant, wenn wir uns auch nicht entschließen können, in allweg dem Standpunkt des Verfassers beizutreten. Dagegen scheint eben der Grundplan des Buches, an die Stelle des »ex oriente lux« — ebenfalls bildlich gesprochen — die kulturbildende Wirkung der nördlichen Mitternachtssonne zu setzen, noch lange nicht so stark begründet, daß wir ersten Forschern wie Strzygowski und vielen anderen zu entzagen vermöchten. Daran ändert auch der selbstbewußte Ton der persönlichen Uebersetzung nichts, mit dem der Verfasser die schwachen Stellen seiner Konstruktion zu verstärken sucht. Geschmacksirrunge, wie der Sensationstitel „Ein Christentum vor Christus“, wobei unter Umgehung der eigentlichen Grundfragen Vergleichsversuche in nebensächlichen Dingen angestellt werden, vermögen zudem das Vertrauen auf die wissenschaftliche Treue nicht zu vermehren.

Kiebingen. Max Schermann.

Annonce.

Bin b. b. Geistlichkeit gut eingef. und suche Vertretung f. kirchl. Kunst (sämtl. Innenausstattung), ebenso Kauf kirchl. Bedarfart. z. Wiederverf. Off. erb. unter L. 926 an Rudolf Mosse, Danzig.

APR 29 1986



Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 6.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-handlung 1914. Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

Friedhofsanlage und Friedhofskunst¹⁾.

Von Prof. Dr. Ludwig Baur, Tübingen.

Es ist in neuerer Zeit eine beachtenswerte Bewegung erstarbt, die den Zweck verfolgt, unseren Stadt- und Landfriedhöfen wieder ein besseres ästhetisches Aussehen zu verleihen und den vielen Mängeln, welche sich mitunter in unsere Friedhofskunst eingeschlichen haben, nach Möglichkeit abzuheben. Es scheint doch allmählich die Erkenntnis allgemeinere Kreise zu erfassen, daß es nicht länger angängig ist, unsere Friedhöfe der trostlosen Verwahrlosung in künstlerischer Hinsicht zu überlassen, in die sie allmählich herabgesunken sind. Andererseits beginnen die an sich durchaus berechtigten Tendenzen einer ästhetischen Besserung da und dort, leise oder laut Richtungen anzunehmen, die wir vom religiösen Gesichtspunkt aus

nur bedauern können. Wir werden sie aber nur dadurch unschädlich machen, daß wir mit Verständnis auf die berechtigten ästhetischen Anforderungen der Friedhofskunst eingehen und ebenso klar diejenigen Gesichtspunkte herausarbeiten und ihre Berücksichtigung verlangen, die sich für uns aus dem Totenult und seinen Anforderungen ergeben.

I.

Wer Ziel, Charakter und Mittel der Besserung erkennen will, muß zunächst sich über die Fehler klar sein, die gebessert werden sollen. Gehen wir darum zunächst von dem aus, was man an unseren modernen Friedhöfen mit Recht tadelt. — Wer heute in Stadt und Land durch unsere Friedhöfe geht, wird nicht viel verspüren von der heimeligen und doch so tiefen Stimmung, welche unsere

¹⁾ Literatur: Christl. Kunst I (1904/05). Kisthardt, Friedhof und Grabstein 1889. Mielke, Der Dorffriedhof mit 14 Abbildungen. (In H. Schureys Sammlung „Kunst auf dem Lande“ 1905.) — Hans Piehner, Landschaftliche Friedhöfe, ihre Anlage, Verwaltung und Unterhaltung, Leipzig (C. Scholke) 1904. Sodann eine Reihe von Aufsätzen im Christl. Kunstblatt: 1883 Nr. 2, S. 17—32; Herz, Der Kirchhof und sein Schmuck (Schon früher eine Broschüre dess. Titels 1862); 1881—1883: Engelhard, Geschichte der Christl. Grabinschriften; — 1905 Nr. 3: D. Koch, Moderne Grabmalplastik; — 1905 Nr. 11 und 12: D. Koch, Landschaftliche Friedhöfe; — 1906 Nr. 5: Traub, Dorf-munder Friedhof; — 1906 Nr. 6—10: H. Comils (Bildhauer in Hamburg), Gedanken über Friedhofskunst; — 1906 Nr. 9—10: D. Koch, 30 Grabentwürfe; — 1906 Nr. 9/10: D. Koch, 12 Grabmale der Münchener Künstler; — 1907 Nr. 8 und 9: Kindergräber; — 1908 Nr. 3 und 4: Winke für Beschaffung eines Grabmals (Flugblatt

der Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst); — 1909 Nr. 4: Friedhofskapelle zu Waiblingen; — 1910 Nr. 4: Entwurf zu Grabmalern von Joseph Kopp. Mit Abbildungen; — 1910 Nr. 4: Was tut not auf unsern Friedhöfen? Mit 3 Abbildungen; — 1910 Nr. 11: Eine Toten- und Allerseelenfestbetrachtung v. R. Kühner. Wilde, Grabmal-kunst. Frankfurt 1910. R. Kühner, Mehr Sinn für die Stätten unserer Toten. Stuttgart (Reutel) [o. J.] (1912?). H. Hüttenrauch, Der ländliche Friedhof, seine Anlage, Pflege u. Verwaltung. Leipzig (Strubig) 1906 und Christl. Kunstbl. 1910 Nr. 11. Johann Westmann, Ueber Friedhofskunst sonst und jetzt. (Vertelsmann) 1909. E. Hogg, Friedhofskunst. Bielefeld 1912. Hans Gräff, Ueber Friedhofsanlagen und Grabmal-kunst (Dürer-Jugendschrift) 1913. A. Supper, Kunst und Friedhofsanlage im Pionier V (1913), 1 ff. Anton Geiner, Auf dem Friedhof. Kallmünz 1913.

großen Meister der Farbe, etwa ein Ruyssdael, ein Jülich, ein Böcklin in seiner Toteninsel und viele andere in ihre Kirchhofdarstellungen hineinlegten, nichts von der eigenartig ergreifenden Stimmung, welche unsere Dichter begeisterte, wenn sie Kirchhof und Grab zu schildern unternehmen. Ein unendliches Gefühl der Dede und profaner stimmungsloser Nüchternheit beherrscht den Dorf- und Stadtfriedhof von heute. Der Gottesacker unserer kleineren, mittleren und größeren Städte pflegt eine ganz regelmäßige Anlage zu sein mit absolut gerade liniierten Wegen, vielleicht noch die Hauptwege mit einigen Bäumen besetzt, im übrigen sind Bäume verboten. Die Umfassung ist gebildet durch einen profaischen Eisenzaun, oder durch eine lebendige Hecke, oder gemischt, — seltener durch eine Mauer. Die Belegung der Gräberfelder ist sehr eng: Grab neben Grab, kaum 25—30 cm von einander entfernt, ganz in der Schmur! Kleinste Raumausmessungen neben höchster wirtschaftlicher Ausnützung des Bodens: das Grab darf kaum 2 m lang und 1 m breit sein. Vielfach — besonders auf dem Lande — besteht auch die Sitte, zum Zweck der denkbar höchsten Ausnützung des Bodens Sarg an Sarg zu legen¹⁾.

Wie die architektonische und gärtnerische Seite des Friedhofs, so ist besonders die Denkmälerfrage sehr im argen. Die größten Feinde einer befriedigenden Friedhofskunst sind hier Verflachung und Verwilderung des Geschmacks, Verstandnislosigkeit gegenüber der bescheiden sich gebenden Schönheit, hohle Prunksucht und endlich der alles gleich machende Industrialismus unserer Zeit.

Die letzten 50 Jahre waren für die Steinverkäufer goldene Zeit. Steinbruchartig, wie Steinwegmagazine nehmen sich unsere Friedhöfe aus: Fabrikware, von ödem Formalismus beherrscht, religiös oft wenig befriedigend, ästhetisch zum Er-

barmen — steht da breit umher „Polierte und unpolierte Granite, fabrikmäßige Kreuze, öder Formalismus, Steine, Steine, nichts als Steine“. . . . „Da machen sich breit Riesensteine und Kreuze, die gleichsam mit Trauerglanzpapier überzogen sind, die schwarzen, polierten Kubusse und Pyramiden, die der Münchener Volkswitz „Stiefelwichsmonumente“ genannt hat, und die glanzpolierten Säulen und Cippen, die, um mit Dr. Grolmanns Sarkastischem Ausdruck zu reden, nichts anderes als „steinerne Dienrohre“ sind. . . . Die Fabrikware hat die Werke der Kunst und des gediegenen Handwerks verdrängt. Das Material ist die Hauptsache geworden, die Form und der Geist Nebensache. Was das Denkmal gekostet hat, will man beweisen, und nicht, was es dem Gemüt der Menschen gibt“¹⁾. — Heute ist es in der Tat so, daß dem wirklichen Künstler der Zugang zum Friedhof so gut wie verschlossen und nur mehr ausnahmsweise geöffnet ist.

Dieselbe Misere wie beim Stadtfriedhof ist beim Dorffriedhof zu beklagen. Was uns da und dort noch auf Dorfkirchhöfen erhalten ist an alten hölzernen, schmiedeiserne oder auch steinernen Grabmälern der älteren Zeit, das läßt uns ahnen, welch herrliche religiöse, ästhetische Pietätswerte in unseren deutschen Dorfkirchhöfen enthalten waren; welch schlichte, stimmungsvolle, heimatlliche Kunst; eine feierliche Ruhe und Harmonie. Die bescheidenen Denkmäler hatten künstlerischen Wert oder waren mindestens sehr achtenswerte Leistungen des einheimischen Handwerks, und — sie hatten Heimatcharakter. Aber wo sind unsere Dorffriedhöfe, in denen an die uralte Dorfkirche Grab an Grab sich anschmiegte, als wollten die Toten Zuflucht suchen beim Heiligtum, als wollten sie alle die bitten, die da eintreten, ihrer zu gedenken, als wollten sie in unmittelbarem Kontakt mit den Segnungen, Gebeten, Opfern, Sakramentalien, Ablässen der Kirche bleiben und unmittelbaren Anteil haben an dem eucharistischen Opfer: im Schatten der Kirche, im milden Glanz des ewigen Lichtes ruhten sie, wie die Küchlein unter den Flügeln der

¹⁾ In diesem Zusammenhang mag auch die Bemerkung gestattet sein, mit der Turnuswirtschaft auf den Gottesäckern, mit der Wiederbelegung derselben Gräber — vollends nach verhältnismäßig kurzer Zeit, wo die größten Pietätssorgfalten die unvermeidliche Folge sind, gründlich aufzuräumen. Vgl. E. Högg (Dürer-Flugblatt Nr. 75.)

¹⁾ E. Kühner, Mehr Sinn für die Stätte unserer Toten. S. 32 f.

Genne. In dieser Verbindung von Gottesacker und Kirche¹⁾ lagen tiefe religiöse und religiös stimmende Momente, die an sich schon der ästhetischen Beziehung zugute kommen, und letztere war nicht gering: infolge dieser Anlehnung an die Kirche, die durch die Ummauerung des Kirchhofs noch wirksam gesteigert erschien, wirkten die Gräber nie selbständig, sondern traten in Raumbeziehungen zu der als Rückwand dienenden Architektur und ordneten sich von selbst ihr unter. J. Bröbste macht im Pionier III (1911) 34 f. den sehr beachtenswerten Vorschlag, zur alten Sitte einfach wieder zurückzukehren und auf unseren Dörfern wieder Kirche und Kirchhof zusammenzunehmen. „Die geeignetste Stätte für den Friedhof ist das die Kirche umgebende Terrain aus dogmatischen Gründen, weil dadurch die *communio sanctorum* ausgedrückt ist; aus liturgischen: weil der Ritus des Grabbesuches bei den Seelengottesdiensten jedesmal geübt werden kann; aus Gründen der Pietät: sofern die Ueberlebenden öfter am Grabe beten können; aus ästhetischen Gründen: eine alte, im beliebigen Stil erbaute, mit der ganzen Umgebung verwachsene Dorfkirche, umgeben von einer mit Hohlziegeln gedeckten und weiß verputzten Friedhofsmauer, nimmt sich in der Ansicht des Dorfes ähnlich malerisch aus wie unsere mittelalterlichen Städte mit ihren Mauern und Wehrtürmen. Friedhof und Kirche stehen in ähnlicher Wechselwirkung wie Rahmen und Bild. . . ; aus praktischen Gründen, sofern die Gräber, der Schmuck und die Grabsteine besser in stand gehalten werden.“ . . . Daraus zieht Bröbste die praktische Schlussfolgerung: „Bei Neubauten von Dorfkirchen ist gleichfalls der Tradition zu folgen, damit die Gemeinschaft der Streitenden,

leidenden und triumphierenden Kirche sichtbaren Ausdruck findet, und der Friedhof um die Kirche herum anzulegen, wenn nicht wie in größeren Dörfern wichtige sanitäre Bedenken dagegen sprechen.“ (Fortsetzung folgt.)

Ein Museumsgang in London.

Von Prof. Dr. Mohr, Straßburg.

Ein Ausflug zu John Bull verspricht zunächst wenig oder keinen Kunstgenuß. Schon obige Benennung unseres blonden Vettters über dem Kanal weckt prosaische Vorstellungen. Die Ladies und Gentlemen, die Albion jedjährlich zu uns herübersendet, sehen auch nicht darnach aus, dieselben zu verschonen, und sie verstärken sich noch, wenn man bei der Landung in Dover die Strandkanonen so langhaltig über die Molen herrüberraegen sieht, als wäre der „lange Tom“ der Buren hieher verpflanzt worden, oder wenn man auf der Fahrt stromaufwärts die Dampfer, Lastschiffe, Magazine, Schiffswerfte usw. zählt, die den Ruhm des englischen Handels verkünden oder seine Reichtümer aufstapeln und weitergeben und die Nähe der größten Handelsstadt der Welt andeuten. Aber schon der erste Anblick der Beherrscherin der Meere mit der Kuppel der Paulskathedrale, den malerischen Brücken, der anmutigen Silhouette des Parlaments, den himmelanstrebenden Türmen und den frisch grünen Baumgruppen weckt andere Vorstellungen, und der Geschmack, mit dem nicht nur die Riesenhotels, sondern selbst die schlichten Mansionhouses eingerichtet sind, verstärkt sie und legt die Erwartung nahe, im Lande, das uns mit Shakespeare und seinen Genossen so reiche literarische Anregung gegeben, auch mannigfache Eindrücke auf dem Gebiete der Kunst i. e. S. zu bekommen. Die Erwartung trügt nicht. Und obgleich das englische Privathaus und namentlich das Landhaus viel Köstliches bergen und nur dem Hausfreund erschließen, so bieten doch auch die öffentlichen Sammlungen, insbesondere das Britische, das South Kensingtonmuseum, die National- und die Tate-Galerie noch fast zuviel, um es während eines nur nach Tagen oder

¹⁾ Während die Begräbnisstätten bei den Juden und Römern außerhalb der menschlichen Wohnstätten lagen, haben die Christen seit der Katakombenzeit die enge Verbindung von Kult- und Begräbnisstätten aufrecht erhalten. — Eine Reihe von Synoden schon aus dem 6. und 7. Jahrhundert, die das allgemeine Begräbnis innerhalb der Kirche unterjagten, wiesen den Gläubigen die Beerdigungsplätze im Umkreis, auf der Area der Kirche an. Vgl. J. B. Sagnüller, Kirchenrecht³ II, 67 nebst den Nachweisen.

Wochen zählenden Besuches so durchgenießen zu können, wie man möchte. Hier nur einige einleitende Bemerkungen und dann zur spezifisch „nationalen“ Sammlung, der Tate-Galerie.

Weltstädte haben wir eine ganze Reihe, eine zweite Weltstadt wie London nicht. Fremde kann man in jeder Großstadt treffen, aber nur in London Fremde aus allen fünf Erdteilen, welche hier ihren Monarchen verehren. Auch die Reichhaltigkeit der Museen kundet es laut, daß England seit langem und überall zugreifen konnte, wo sich die Möglichkeit zur Erwerbung eines Kunstwerks bot, und daß es die Mittel dazu besaß und durch Schüchternheit am Zugreifen nicht behindert war. So bietet sich dem Spezialisten die Gelegenheit, in London ein gutes Stück seiner heimatischen Kunstgeschichte studieren zu können, und der Schwabe macht davon keine Ausnahme. Dabei sind die Engländer so offenerzig, in einer der größten Sammlungen auf der Etikette der einzelnen Objekte nicht nur den Namen, sondern auch die Herkunft, das Jahr der Erwerbung und sogar den Preis anzugeben. Und gerade diese Angaben könnten dem Schwaben ein Gefühl der Genugtnung wecken, seine Heimat verhältnismäßig gut vertreten zu sehen, würde sich die Genugtnung nicht in Beschämung und die Beschämung in Wut darüber verwandeln, daß ein bedeutsames Stück des geistigen Erbes der Väter an die Fremde verloren ging, und zwar nicht in der Zeit, da man noch keinen Sinn für den Wert des Alten hatte, ja teilweise um einen Preis, um den heute kein Bildschnitzer, geschweige denn ein Künstler etwas in ähnlichen Dimensionen fertigen würde. Es mag ja sein, daß das Datum der Etikette nicht identisch ist mit dem Datum des Uebergangs aus schwäbischem in fremden Besitz, daß also Jahrzehnte seit letzterem vergangen sind. Aber bedauerlich bleibt die Sache auch dann noch, und gesteigerte Wachsamkeit empfiehlt sich von neuem.

Eine auch noch so allgemein gehaltene Charakterisierung der einzelnen Museen ist innerhalb des Rahmens eines „Archiv“-aufsatzes nicht möglich. Nur eines sei als ein (freilich neuerdings auch anderswo

sich findender) Fortschritt hervorgehoben, daß das South-Kensingtonmuseum wiederholt mit Erfolg bemüht war, Statuen, Altären usw. eine zu ihrer Eigenart passende Umgebung zu schaffen und ihre Wirkung dadurch zu verstärken, eine Tendenz, die bekanntlich das Münchner Nationalmuseum und das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum sich angeeignet und konsequent durchgeführt haben, insbesondere aber, daß von Zeit zu Zeit Gelegenheit geboten wird, unter Führung eines Fachmannes die einzelnen Abteilungen zu besichtigen.

Neben überaus reichem Import fällt namentlich auch die Fülle einheimischen Materials auf dem Gebiete der Paramentik und kirchlichen Kleinkunst auf, ein Segen des Konservatismus auf liturgischem Gebiet, der trotz der Trennung von Rom auch heute noch den anglikanischen Bischof und Erzbischof mit Talar, Kockett, Pluviale und Hirtenstab schmückt, dem Gottesdienst einen guten Teil seiner Feierlichkeit aus der katholischen Zeit und selbst den Ministranten ihr von jeher gewohntes Gewand gelassen hat. Die neueren katholischen Forschungen auf den einschlägigen Gebieten, auch die deutscher Herkunft, haben sich diesen Reichtum sehr ausgiebig zunutze gemacht.

Wer von unsern „National“-museen herkommt, der ist enttäuscht, in der „Nationalgalerie“ nicht etwa ein abgerundetes Gesamtbild der englischen Malerei, sondern fast nur der englischen Porträtkunst zu finden, und auch innerhalb dieses engezeichneten Rahmens wieder nur eine Auswahl unter einem ganz bestimmten Gesichtspunkt, nämlich Porträts der nationalen Größen auf dem Gebiet der Politik, des Kriegs- und Seewesens, des Handels, der Kunst, Technik und Wissenschaft. Es ist ein Repetitorium der englischen Geschichte, der inneren wie der äußeren, mit Demonstrationen, und der Trafalgar-square mit der Nelsonsäule, über den die Galerie hereinragt, ist der richtige Wechsellrahmen dazu. Wenn irgendwo, so drängt sich hier die Ueberzeugung auf, daß Persönlichkeiten die Geschichte machen, aber auch die andere, daß die Geschichte Persönlichkeiten zeugt, und wenn es beim Verlassen der Sammlung auch im Kopf von Bildern und Namen durcheinander-

wagt wie beim Abiturienten, der seine Zeittafeln repetiert — die verkörperte Intelligenz und Willensstärke in den Porträts der beiden Pitt, die Mühseligkeit und Brutalität im vierströtigen Dickhädel Cromwells, die Lust zum Fabulieren in den Blicken des einen oder andern der Prärafaeliten prägen sich dauernd ein und bleiben für das Gedächtnis feste Punkte selbst in der Flucht der sich jagenden Erscheinungen und Eindrücke der Weltstadt. Auch der Laie in der englischen Kunstgeschichte fühlt instinktiv, daß in den Prärafaelitenporträts der künstlerische Schwerpunkt der ganzen Galerie liegt, kehrt immer wieder zu denselben zurück und möchte mehr von ihnen sehen und erfahren. Diesen Wunsch erfüllt die Tate-Galerie. Sie führt auch den stolzen Titel National Gallery of British Art, und sie verdient ihn.

Zunächst ist sie „national“ im eminenten Sinn, sofern sie in ihrem Gebäudekomplex und einem soliden Grundstock ihres Gemäldebestandes das Geschenk eines Privaten, des Sir Henry Tate an die Nation bedeutet, insbesondere aber, sofern sie in ihrem Inhalt ein anschauliches Bild des „nationalen“ Lebens in England gibt. Dabei stellen erfreulicherweise Schlachten, Haupt- und Staatsaktionen usw. ein verschwindend kleines Kontingent, obgleich die Plastik von Reynolds Stephens im Vestibül (Königin Elisabeth und Raleigh spielen auf einem Schachbrett, nicht mit Königen, Bauern usw., sondern mit Schiffen) etwas ganz anderes erwarten läßt. Wohl aber führen die Gemälde in die schottischen Buchten und die Schluchten von Wales, schildern das in England so herzlich gepflegte Landleben, die so tren gehegten Hunde, Pferde, Kinder, Schafe, die Lichtpunkte im Alltagsgetriebe: Erntefest, Jahrmarkt, Pferderennen, die tragischen Seiten: Abschied des verschuldeten Gutsbesitzers vom Erbe der Väter, Konflikt mit der Obrigkeit, Verhaftung, Kerkerjahren, dann aber auch Reiseindrücke aus allen Weltteilen, wobei der riesige Kolonialbesitz Englands sich nicht einmal besonders aufdringlich geltend macht. Die „kühle Denkart“ Albions bewährt sich auch hier. Wenn man z. B. die Gemälde der Pariser, Berliner oder

Wiener Museen zusammenzählt, welche die nationalen Waffentaten feiern, so ist die Zahl derer zu London mit entsprechenden Sujets verschwindend klein. Dagegen ziehen zwei Gruppen der Tate-Galerie schon beim orientierenden Rundgang besonders an und wissen das Interesse immer wieder von neuem zu entfachen. Das ist die Ausstellung Turners und die Sammlung der Prärafaeliten.

Turner gilt heute als der Chorführer moderner Malerei, sofern sie Licht und Lust zu malen gelernt hat. Nur trennt ihn ein volles Menschenalter von seinem nächsten Nachfolger — Manet — der in seine Bahnen einlenkte. Einzelne seiner Gemälde werden zur Zeit mit gegen 200 000 Mark bezahlt, und man hat wiederholt falsche „Turners“ auf dem Kunstmarkt einzuschmuggeln gewußt. Die ihn zeitlich näherstehenden, also ihn am besten hätten verstehen können und sollen, brachten es über sich, eine stattliche Anzahl von Gemälden aus der Zeit seiner Vollreise als wertlos auf dem Speicher eines der großen Museen Londons aufzustapeln. Heute nehmen sie den verdienten Ehrenplatz in derselben ein. So stellt sich sein Bild unwillkürlich vor die Seele, wenn man die Nr. 1685 der Tate-Galerie betrachtet: der Tod Chattertons, der „Gefeierte“ liegt in ärmlicher Dachkammer auf hartem Lager, am Boden eine Truhe mit Manuskripten — daneben das Fläschchen, aus dem er sich eben den Tod getrunken. (Fortf. folgt.)

Der Kirchenbau in Lautlingen, Ob. Balingen.

Von Pfarrer Pfeffer, Lautlingen.

(Schluß.)

Bei der Ausgestaltung des Grundrisses ist darauf Bedacht genommen worden, daß die Kirche in erster Linie eine sakramentale Opferstätte, aber auch ein brauchbarer Predigtraum sein soll; daß der Hochaltar möglichst von allen Plätzen aus sichtbar, der Prediger ebenfalls in der ganzen Kirche vernehmbar sein soll. Die Kanzel wurde darum an der Ecke, wo Chor und Schiff sich schneiden, aufgestellt; diese Kanzelstellung hat den Vorzug, daß der Prediger die ganze Gemeinde, auch

die Schulkinder, vor sich hat, und die letzteren zur Aufmerksamkeit gezwungen sind. Die Akustik ist nicht zuletzt wegen der guten Proportionen, der Unterbrechung der Wandflächen durch Wandpilaster und zurückgesetzte Fenster und der reichlichen Verwendung von Wand- und Deckenfinkturen auszeichnet zu nennen. Für die Beleuchtung ist elektrisches Licht verwendet worden. Die Lichtleitung ist in eine größere Anzahl von Stromkreisen zerlegt, damit bei eventueller Störung der Leitung eines Stromkreises die übrigen weiterfunktionieren können. Die Leitung ist in den Dachraum verlegt und verzweigt sich von da in die einzelnen Beleuchtungskörper; dadurch ist es ermöglicht, jederzeit ohne besondere Vorkehrungen die Leitung nachsehen zu können. Die Umshaltung ist in der Sakristei zentralisiert; nach Beendigung des Gottesdienstes wird der Strom für die ganze Kirche ausgeschaltet, so daß eine Brandgefahr durch Kurzschluß ausgeschlossen ist. Als Beleuchtungskörper sind Sunlampen gewählt; als eine halbindirekte Lichtquelle bringen sie in der Kirche eine milde, gleichmäßige Beleuchtung hervor mit weichen Schatten und ohne die grelle Härte der sonstigen Beleuchtungskörper.

An Nebenräumen sind an das Schiff angebaut eine zweckmäßige Beichtkapelle auf der Westseite der Kirche, eine kleine Taufkapelle, wozu der weite Eingang des alten Turmes mitverwendet wurde, eine Loge für die gräfliche Herrschaft über der Sakristei, eine Sakristei und ein Paramentenraum. Die Sakristei ist sehr geräumig, gegen Südosten gelegen, von vier großen Fenstern beleuchtet. Die Einteilung ist äußerst zweckmäßig. Große, tiefe Wandkästen sind eingebaut für die linnenen Gewänder des Priesters, für die Ministrantenkleider und für Leuchter. Ein langer Ankleidetisch hat zahlreiche Schubladen für die geordnete Unterbringung der Paramente und des Weißzeugs. Die wertvolleren Paramente werden in staubsickeeren Schubladen liegend aufbewahrt, während die Werktagsgewänder in einem eigenen tiefen Schrank aufgehängt werden. Zu einem Wandbrunnen wurde ein großer, beim

Abbruch der alten Kirche gefundener, ornamentierter und bemalter Tuffquader aus der romanischen Zeit verwendet.

Um die Kirche zieht sich der unmauerte hochgelegene Friedhof; er wurde um den Platz der alten Kirche vergrößert; auf der Nordseite wurde ein eigener terrassenförmig aufgebauter Kinderfriedhof angelegt. Der unmauerte Friedhof gibt mit dem Kirchenneubau und der Friedhofskapelle, einem kleinen feinen Rundbau, eine reizvolle malerische abwechslungsreiche Bauanlage, die mit der Umgebung und der Landschaft zu einem geschlossenen Ganzen restlos verwachsen erscheint.

Die Abmessungen sind nachstehende:

Äußere Länge	39,00 m
" Breite	18,70 "
" Höhe (bis Dachgesims) 8,10 "	
" (bis Dachfirst) 15,00 "	
Innere Länge des Schiffs . 26,00 "	
" des Chors . 10 00 "	
" Breite des Mittelschiffs 10,90 "	
" " der Nebenschiffe 3,30 "	
" " des Chors . . 8,00 "	
" Höhe des Mittelschiffs. 10,00 "	
" " der Nebenschiffe . 6,50 "	
Mauerdicke	0,38—0,51 "
Mittelgang, Breite	2,00 "
Seitengänge "	1,40 "

Sitzplätze sind es im Schiff rund 600, auf den Emporen ca. 100, neben einer reichlich bemessenen Zahl von Stehplätzen, so daß die Kirche für absehbare Zeit der Gemeinde genügen wird. Sollte die Kirche in späteren Zeiten nicht mehr ausreichen, können mit geringem Aufwand über den Nebenschiffen Emporen eingebaut werden, so daß der Fassungsraum der Kirche auf 1000 Sitzplätze gebracht werden kann, ohne sie äußerlich erweitern zu müssen.

Die Baukosten belaufen sich mit Innenausstattung, jedoch ohne Grunderwerbung und ohne Hochaltar auf rund 120 000 Mk. In Anbetracht der schwierigen kostspieligen Fundamentierung und der Bauausführung als komplizierte Verbundkonstruktion in Eisenbeton, wie der Größe des Bauwerks sind die Baukosten als mäßige anzusehen.

Die Aufstellung der Baupläne und die Bauleitung lag in den Händen der Architekten Konservator Laur in

Friedrichshafen und Regierungsbaumeister Schlösser in Stuttgart. In gemeinsamer Arbeit haben sie einen neuzeitlichen Kirchenbau geschaffen, der sich auszeichnet durch architektonische Geschlossenheit, durch Anpassen an die gegebenen Verhältnisse, durch zweckmäßige Raumgestaltung, feinen Takt in der Einhaltung der gebotenen Grenzen und Sicherheit in der Auswahl der Mittel zur künstlerischen Gestaltung in der Gesamtheit wie in den Details. Mit Recht haben sie die herkömmliche Schablone im architektonischen Gestalten des Kirchenbaus verschmäht — diese war schon ausgeschlossen durch das neue Baumaterial mit seinen ganz eigenartigen inneren Bedingungen — und haben den Bau ganz von Innen heraus aus der Zweckbestimmung und den Bedingungen des Materials entwickelt. Wenn die Architekten sich im Stil leise an die Bauten der Barockzeit angelehnt haben, die uns zeitlich und unserem Empfinden nach näher liegen als gotische und romanische Bauten, so behauptet sich doch der Lautlinger Kirchenbau, fern von aller öden slavischen Nachahmung früherer Stilperioden, als eine selbständig durchgeführte Leistung im Geiste der historischen Stile, aber mit persönlichem Ausdruck, als eine Dorfkirche von echt heimatlichem Wesen, bodenständig, würdig und schön, in bestem Sinne alt und neu zugleich, im Geist der großen katholischen Vergangenheit und im Dienste der gegenwärtigen Zwecke entwickelt, als erster reiner Eisenbetonbau innerhalb der Diözese ein beachtenswerter Markstein in der Geschichte und Entwicklung des Diözesankirchenbaus.

Literatur.

Handbuch der Kunstwissenschaft. Herausgegeben von Dr. Fritz Burger, Privatdozent a. d. Universität, Lehrer a. d. Akademie der Bildenden Künste München, unter Mitwirkung einer Reihe anderer Kunstgelehrter. 1.—10. Lieferung. Berlin-Neubabelsberg (Akadem. Verlagsgesellschaft). Die deutsche Malerei, VII. Teil: vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance von Dr. Fritz Burger. (Heft 1, 2, 3, 4, 5 bisher erschienen.) — Band III. Altchristliche und byzantinische Kunst, von D. Wulff (bisher Heft 1—5 erschie-

nen).¹⁾ Vollständig in etwa 45 Lieferungen à 1.50 Mk.

Ein groß angelegtes, weit ausschauendes und aufs glänzendste ausgestattetes Werk hat unter dem oben angegebenen Titel zu erscheinen begonnen und ist bisher bis zum 14. Heft gediehen²⁾; eine Kunstgeschichte, die einen eigenen Platz in der kunstgeschichtlichen Literatur beanspruchen darf und wird. Das Werk verdient die eingehendste Beachtung der Kunsthistoriker nicht nur, weil es ein geradezu ideal ausgeführtes Bildmaterial enthält — es ist mir kein Werk bekannt, das in gleicher Reichhaltigkeit und gleich feiner Ausführung ein gleich reiches Bildmaterial darbietet —, sondern vor allem, weil es die Kunstgeschichte auf ganz neue Grundlagen zu stellen versucht. Es soll hier zum erstenmal der Grundsatz durchgeführt werden, den künstlerisch formalen Standpunkt mit dem historischen zu vereinen, indem die Anordnung des Stoffes nicht nach äußerlichen Stilbegriffen oder nur nach Künstlerpersönlichkeiten, sondern ausschließlich nach künstlerischen Gesichtspunkten vollzogen wird. Der Leser soll sich hier nicht ein bloß äußerliches Wissen von den Dingen zu eigen machen, oder durch ästhetische und kulturgeschichtliche Spekulationen unterhalten, sondern unter Anwendung der Methodik des Vergleiches im wahrhaften Sinn des Wortes mit der Geschichte der Kunst als einer Geschichte der menschlichen Erkenntnis (sic!) vertraut gemacht werden. Ich müßte eigentlich bei diesem Satz meine Bedenken äußern, da ich der Meinung bin, daß die Geschichte der Kunst nicht eine Geschichte der menschlichen Erkenntnis sein kann — das ist Sache der Geschichte der Philosophie — daß Kunst, so sehr sie das intellektive Vermögen des Menschen voraussetzt, doch nicht ohne weiteres mit Erkenntnis gleichgesetzt werden kann, und daß künstlerische Produktion keineswegs zusammenfällt mit grüblerischem Spekulieren. Das Programm des Herausgebers ist darauf eingestellt, „die landläufigen Stilbegriffe zu vermeiden, um ohne diese aus den künstlerischen Erkenntnisformen selbst den Stilbegriff zu gewinnen, als das, was er ist oder sein soll: eine wechselnde Anschauungsform, d. h. Theorie (!) über die Einheit eines sinnlichen Vorstellungskomplexes von der Natur“ (S. VI). — Das ist etwas reichlich viel Philosophie für eine Kunstgeschichte. Und so sehr ich auch dem Grundgedanken des Herausgebers, eine Kunstgeschichte aus dem Geist der einzelnen Epochen heraus zu schreiben, sympathisch gegenüberstehe und ihn für unbedingt richtig halte, so kann ich mich doch des Einbruchs nicht erwehren, daß in den Partien, die der Herausgeber (Dr. Burger) selbst geschrieben hat, von apriorischen Konstruktionen und Spekulationen der Stoff vergewaltigt werde, oder daß hiezu mindestens eine große Gefahr bestehe. Auch die Kunstgeschichte hat sich eben nach den Gesetzen

¹⁾ Heft 9 (= D. Wulff, Heft 4) habe ich nicht erhalten.

²⁾ Eine vorläufige Anzeige brachte „Archiv“ 1913, Nr. 4, S. 44.

geschichtlicher Forschung aufzubauen. (Vgl. übrigens das interessante Buch von H. Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig 1913.) So sehr ich ihm darin recht geben möchte, daß man das Mittelalter noch immer als den großen Gedankenfisch ansetzt, den die Geschichte zwischen Antike und Renaissance gemacht hat, daß man seine positiven gewaltigen Leistungen überseht, während man in der Renaissance das Erwachen aus Nacht und Grauen zu paradiesischer Herrlichkeit erblicken will, wodurch jedem objektiven historischen wie kunstwissenschaftlichen Verständnis der Boden entzogen wird; so sehr ich ihm beistimme, wenn er sagt: „Die weltgeschichtliche Bedeutung des deutschen Geistes und deutscher Kunst liegt . . . in der Fortentwicklung und Vollenbung der großen Gedanken des Mittelalters durch einen in seinem Wesen sich immer schärfer umreisenden nationalen Geist“ (S. 2), so sehr muß ich seiner Behauptung entgegenreten, die in der deutschen Kunst auf „Einswerden des Einzelnen mit dem Allgemeinen“, auf Pantheismus abhebt, „der nicht so sehr das Ideal in einer objektivierten Einheit verwirklicht, als die alles bestimmende Idee aus dem Wesen des Individuellen gewinnt“. — „In der Fahnengestaltung des Urs Graf . . . ist das Schreiten zum Ausdruck eines starken Willens geworden, der beide Figuren gleichmäßig beherrscht als unsichtbare Macht, sie vorwärts treibt, in dem ihrem Zuge folgenden, so energisch sich biegenden Gebirgsstein lebt, am Boden seine festen Kurven gräbt, die riesenhafte Fahne wie eine Wolke in der herben Luft des Morgens erzittern macht und sie hineinzwängt in diese Swalten, deren wohldiszipliniertes Leben so eigenartig und unerschütterlich an unserem Auge vorüberzieht wie der eiserne Gang des Schicksals selbst. Man sieht das Gesetz in der Geschichte, hört nichts von den Geschichten der handelnden Persönlichkeiten, denkt nicht an ihr Tun, als vielmehr an die Macht des überpersönlichen Willens, das Geschick in der Geschichte . . .!“ — und so weiter mit Grazie! — Das sind denn doch ziemlich phantasievolle Ausführungen und Hineingeheimnissen, die weder in der gleichzeitigen maßgebenden Literatur des Mittelalters, noch in den Briefen der Künstler, so weit wir solche besitzen, einen sicheren Boden haben. Von unnachahmlich konzentrierter Falschheit ist der Satz (S. 30): „In der Gotteslehre der christlichen Kirche war die Frage nach dem Verhältnis von Gottheit und Welt zugleich identisch mit dem Gegensatz von Natur und Geist, von sinnlichem Trug und geistiger Wahrheit.“ Doch genug davon! Ich glaube, man kann nur warnen davor, die Kunstgeschichte auf die Weise eines solch bodenlosen Spekulierens hinüberzuschieben. An scharfsinnigen Beobachtungen und geistreichen Bemerkungen im einzelnen sind freilich diese Ausführungen nicht arm. Das muß ehrlüchlicherweise betont werden. Als Ganzes genommen kann ich diese Methode nicht billigen. So dürfte beispielsweise diese Methode zu einer Auffassung von Dürers sogenannter Melancholie geführt haben, die kaum dem Sachverhalt entspricht, wie ihn Endres

u. E. viel zuverlässiger eruiert hat. — Wirklich lehrreich und im höchsten Maße anregend wird der Verfasser da, wo er nun auf die Einzelprobleme eingeht und auf Dinge aufmerksam macht, die man in anderen Kunstgeschichten entweder gar nicht findet oder kaum ungenügend angedeutet. In diesen Partien ruht auch die eigentliche Bedeutung dieses so glänzend ausgestatteten Werkes. Ich glaube, es kommt dem ganzen Werte zugute, daß die übrigen Mitarbeiter, von denen mir bis jetzt der Beitrag von D. Wulff über die altchristliche und byzantinische Kunst vorliegt, wieder in etwas nüchternere Bahnen eingelenkt haben. Ganz großartig und in jeder Hinsicht lobenswert ist das herrliche Illustrationsmaterial, das dem weitanschauenden, groß angelegten Werke beigegeben ist. Nicht nur sind sie höchst instruktiv ausgewählt unter bewußter Ablehnung alter Ladenhüter, sondern auch in der Reproduktion so tadellos, daß ich nicht wüßte, was daran besser zu wünschen wäre. Dazu kommt, daß das Bildmaterial sehr reich bemessen ist und sehr geschickt so gewählt, daß Vergleichen ermöglicht sind.

Die Darstellung der altchristlichen und byzantinischen Kunst von D. Wulff ist eine höchst zeitgemäße Zusammenfassung der zahlreichen Resultate reger Forscherstätigkeit, die auf diesem Gebiete seit den letzten 50 Jahren geleistet wurde. Nicht nur ist in der Betrachtung der altchristlichen Kunst an die Stelle der älteren Methode eine stilgeschichtliche, ikonographische und quellenkritische Methode getreten, sondern das Material selbst hat sich seit den gewaltigen Entdeckungen im Osten in ganz ungeahnter Weise erweitert. Der Verfasser legt es besonders darauf ab, die Entwicklungszusammenhänge aufzudecken. Ich muß zwar gestehen, daß seine Wertung des Christentums und seiner Eigenart (S. 2) durchaus unzureichend ist.

Wulff nimmt mit vollem Recht allen Bedacht auf die durch Strzygowski hauptsächlich in Gang gebrachte und seither in vielen Einzeluntersuchungen gestützte Theorie von dem primären Einfluß des Orients auf die christliche Kunstentwicklung; besonders wichtig sind dafür die zusammenfassenden Ausführungen S. 14 ff.

Ich kann das Werk von Wulff nicht warm genug empfehlen, zumal da es sich nicht in phantasievollen Abstraktionen ergeht, sondern auf dem Boden der historischen, kontrollierbaren Wirklichkeit steht.

Im übrigen sind noch vorgesehen:

Die Kunst des Altertums von Prof. Dr. Curtius = Erlangen, Die Kunst des Islam von Privatdozent Dr. Herzfeld = Berlin, Die Malerei und Plastik des Mittelalters von Prof. Dr. Graf Bittmann von Eschschadt = Kiel, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance von Prof. Dr. Pinder = Darmstadt, Die Architektur der Renaissance von Prof. Dr. Willich = München.

Wöge diesem großen Werke der ihm gebührende Erfolg beschreiben sein. Auf den Fortgang warten wir mit größter Spannung.

Tübingen. Prof. Dr. L. Baur.

APR 29 1986



Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 7.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-handlung 1914.
Alt.-Gef. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

Friedhofsanlage und Friedhofskunst.

Von Prof. Dr. Ludwig Baur, Tübingen.

(Fortsetzung)

Es ist klar, daß dieser Vorschlag nur in Dörfern mit kleiner stationärer Bevölkerungszahl durchzuführen ist. In Städten oder Dörfern, deren Bevölkerungsziffer durch die Industrie rasch emporsteigt, läßt sich diese ideale Verbindung von Kirche und Kirchhof nicht durchführen. — Andererseits sprechen heute, wo fast überall Wasserleitungen gebaut sind, jene sanitären Gründe, die die Trennung motivieren mußten, nicht mehr mit. Auch E. Högg spricht sich hierüber in demselben Sinne aus: „Ursprünglich war die Kirche der Mittelpunkt des Kirchhofes. Sie war die Hüterin der Gräber und verlieh auch künstlerisch dem ganzen Bild seinen architektonischen Halt. — Aber nur in den kleinen Verhältnissen des Dorfes sind solche geradezu ideale Anordnungen heute noch möglich. Wo sie sich in ihrer einzigartigen, rührenden Schönheit noch erhalten haben, da möge man sie hegen und pflegen als Kunst- und Kulturdenkmäler von unerzähllichem Wert. . . . Kirche und Friedhof bilden in solchen Fällen ein Ganzes, und wer duldet, daß der umschließende Friedhof zerstört werde, zerstört damit auch die darin gebettete Kirche“¹⁾.

Dazu kam ein drittes wesentliches Moment: die schlichten einfachen Denkmale aus Holz oder Eisen oder bescheidene Stein- oder Zementdenkmäler in Form von einfachen

Platten. Dort ein Kreuz neu errichtet, dort eines halb umgesunken, dort eines geborsten. Holunder, Rosen, Trauerweiden und Zypressen oder Reihen von Lindenbäumen zierten den Platz der Toten.

In dieser Anlage waren außer den religiösen und rein ästhetischen auch allgemeine poetische Stimmungswerte enthalten. Wie sie schildert sie nicht fabelhaft²⁾: „Inmitten der hölzernen oder eisernen Grabmäler steht die meistens uralte Dorfkirche, ein stummer Zeuge, der manches gesehen, vieles erlebt hat, der zugehört hat, wie sie Geschlecht auf Geschlecht in die Erde senkten, manchmal im patriarchalischen Alter, häufig aber auch in der Jugend blühendem Mai, wenn Krankheiten, Krieg und andere Drangsale das Dorf heimsuchten. Die Dorfkirche hat sie alle kommen sehen . . . sie hat sie auch auf ihrem letzten Gang beschattet. Dorfkirche und Friedhof gehören eng zusammen; will man die Poesie des alten Friedhofs schildern, muß man die Kirche in den Rahmen mit einbeziehen, und soll man die Gestaltung einer neuen Anlage auf dem Dorf ins Auge fassen, so muß man auf diesen wirkungsvollen Teil eines alten Ganzen von vornherein verzichten. Das heißt nun nichts weniger, als daß die Kunst auf dem Friedhof mit neuen Gestaltungen rechnen muß, für die in Vergangenheit nicht immer Beziehungen vorhanden sind.“

Der alte Bund zwischen Kirche und Kirchhof ist vielfach auch auf dem Dorfe gelöst, zum Teil gewaltsam gelöst worden.

¹⁾ E. Högg, Friedhofskunst in „Kunst und Kirche“. Leipzig 1914 (Teubner). S. 99.

²⁾ a. a. O. S. 51.

Eine württemb. Verordnung v. J. 1808 verbietet die Menanlage von Friedhöfen innerhalb der Gemeinden. Anderswo, wie z. B. in stark anwachsenden Gemeinden oder Städten hat der Platzmangel von selbst dazu gedrängt, die Kirchhöfe aufs offene Feld hinaus zu verlegen. Damit ist ihre architektonische Verbindung gelöst und neue Probleme sind entstanden, die lange nicht erkannt, jedenfalls nicht gelöst wurden, deren bedeutungsvollstes das war, den Friedhof in Beziehung zu seiner Umgebung, im weiteren Sinn zur Landschaft zu setzen und ihn als ein harmonisch sich einfügendes Glied derselben erscheinen zu lassen. Dieses Problem „Friedhof und Landschaft“ ist bisher allzu häufig gar nicht oder zu wenig beachtet worden. Weder hat man sich bei Anlage die Frage gestellt, ob eine bestimmte Stelle der Landschaft vermöge ihres Stimmungscharakters geeignet sei für Anlage eines Gottesackers, noch die andere: ob und wie man einen Friedhof in die Landschaft hineinkomponieren und mit ihr zu einer einheitlichen Wirkung zusammenstimmen könne. — Von da aus gesehen ist das Problem der Friedhofkunst nicht mehr bloß eine Frage der Denkmalkunst, der Plastik, der Steinmetzarbeit, sondern in ganz hervorragendem Maße auch eine Frage der Landschaftsästhetik und der Gartenarchitektur geworden und hat eingehende Erwägungen über die Bepflanzung des Gottesackers als Ganzen, und der Gräber im besonderen hervorgerufen. — Das war nun freilich nicht der einzige Fehler, der in der Neuzeit gemacht wurde, daß man diese Zusammenhänge übersah, sondern der Fehler wurde noch verstärkt durch das Verbot, in unseren Gottesäckern Bäume zu pflanzen, wodurch eine befriedigende Lösung des Problems von vornherein ausgeschlossen war, und durch andere Fehler, die teils die Anlage, Umfriedung, Belegung, Denkmäler unserer Friedhöfe betreffen. Die reifenweise, absolut gleichförmige Belegung unserer Gottesäcker, unter völliger Ignorierung des Geländes, ganz in der Linie, unter stärkster Ausnützung des Platzes, hat ihnen den Stempel unbeschreiblicher Langeweile aufgedrückt, die noch verstärkt wird durch den Mangel an gärtnerischen Anlagen größeren Stils, vor allem an Bäumen. Die Formen

der Grabdenkmäler wirken schlecht durch ihre aufdringlichen Materialien, die zudem noch meist eine ebenso einfältige als häßliche und geschmacklose Prozedur zur Schau tragen, sie beeinträchtigen einander, und wenn noch ein gutes da ist, so schlagen es die andern tot. Mit allem Recht klagt Gräßel: „Nicht wie Stätten der Ruhe und des Friedens, sondern wie Steinmetz-lager sehen die meisten modernen städtischen Friedhöfe aus. Nicht, was die Tiefe des Gemütes der Hinterbliebenen, sondern was die Gedankenarmut hervorbringt, wird uns in diesem Wirrwarr von unkünstlerischen Duzenddenkmälern und Einfriedungen in Deutlichkeit vor Augen geführt. Nicht die schönen Formen und die sinnige Inschrift, sondern das prunkende, glänzende, sich hervordrängende Material ist vielfach die Hauptsache. Wir sehen die glastig polierten, die grell weißen und grell schwarzen Grabdenkmäler, diese schlecht geformten Obelisken und Kreuzesformen, die abgebrochenen Säulen, die nach oben weisenden Duzendengel oder schreibenden Frauengestalten, die zahllosen eisenstarrten Einfriedungen! Und wo ein einzelner Grabbesitzer ein schönes Denkmal entstehen ließ, da machte die Rücksichtslosigkeit der Nachbarn die schöne Absicht zunichte. Besonders bedauerlich ist, daß diese geschmacklosen städtischen Grabsteine auch auf das Land hinaus sich verbreitet haben, wo noch mancher reizende Friedhof aus besseren kulturellen Tagen mit guten heimischen Grabformen sich erhalten hat“¹⁾.

II. Besserungsvorschläge.

1. Vorerinnerung. — An Besserungsvorschlägen, die dazu angetan sein sollen, die Gestaltung unserer Gottesäcker in mehr befriedigender Weise zu erzielen, fehlt es nicht. Aber ehe wir an dieselben im einzelnen herantreten, dürfte es nicht überflüssig sein, an die allgemeinsten und wichtigsten Grundregeln zu erinnern, die beachtet sein wollen, wenn die Friedhofkunst nicht auf Abwege und tote Geleise geraten soll. Vor allem ist bei allen Besserungsvorschlägen der Charakter des Friedhofs und sein Zweck

¹⁾ H. Gräßel, Ueber Friedhofsanlagen und Grabdenkmale (60. Flugshr. d. Dürerbunds). München 1913.

bestimmt und klar ins Auge zu fassen und treu zu wahren. Verbesserungsvorschläge, die dem Charakter und Zweck des Gottesackers zuwiderlaufen, oder ihn auch nur verwischen, sind als verfehlt abzulehnen. Was seinen Zweck in der äußeren Erscheinung verleugnet, kann auch nicht im wahren Sinn schön sein. In allererster Linie ist der religiös-kultische Charakter des Friedhofs hervorzuheben. Zwar sind unsere Gottesacker zumeist nicht mehr Eigentum der Kirche bzw. Kirchengemeinde, sondern der Kommune. Aber auch die Kommune hat die Religionsübung in allen ihren Formen auf Grund staatlicher Grundgesetze zu achten und zu schützen; sie darf sie nicht illusorisch oder unmöglich machen. Für den Katholiken ist der Gottesacker Campus sanctus. Er ist durch eine mit der Kirchweihe in ihren liturgischen Ursprüngen und ihrem Gehalte nach eng verknüpfte Weihe als Gesamtort aus dem Profanen herausgehoben und zu einer geheiligten, geweihten Stätte, zu einem locus sacer geworden. — Alles, was dieser Weihe, diesem religiös-liturgischen Charakter des Gottesackers widerspricht, ist abzuweisen. — Für uns ist der Kirchhof eine Stätte liturgischer Verrichtungen, ähnlich wie die Kirche, eine Stätte des Gebetes. Er ist eine Stätte, wo der Tod seine Lehrkanzel und seine Lehrberechtigung hat für die Predigt der erschütternden Wahrheiten vom Tod, von der Auferstehung, vom Gericht, vom ewigen Leben und den letzten Dingen. Ewigkeitsgedanken erwachen hier und verbinden Diesseits und Jenseits miteinander.

Friedhofspflege und Friedhofskunst haben ihre solideste positive Grundlage, ihre Legitimation, ihre wirksamsten Motive, aber auch ihre Direktiven in den Glaubenslehren von der Communio sanctorum, der Gemeinschaft der leidenden, streitenden und triumphierenden Kirche, in den Glaubenswahrheiten über Leben und Tod, Auferstehung, Gericht, Fegfeuer und ewigen Vergeltung — in der Übung des Fürbittgebets und heiligen Opfers für die Verstorbenen, in der Zuwendung der Sakramentalien unserer Kirche.

Dieser religiöse Gedanke und Grundcharakter des Gottesackers muß rein und unverfälscht zum Ausdruck kommen. Er

darf nicht durch naturalistische Tendenzen verwischt oder in seiner Kraft beeinträchtigt werden. Eine Friedhofskunst, die nur auf Naturschwärmerei aufgebaut wäre, die nur auf Herstellung lauscher Plätzchen abhebt und auf dem Gottesacker die Aufstellung von Brustkästchen und Golt weiß was anderem verlangt, eine Friedhofskunst, die sich feige und weichlich um die ernste Todespredigt des Gottesackers herumdrücken will, eine Friedhofskunst, die aus dem „Ruheplatz der Toten“ einen Ruheplatz für die Lebenden, für Dienstmädchen und Soldaten, für erholungsbedürftige Großstädter macht, fälscht den Charakter und Zweck des Gottesackers.

Mit vollem Recht sagt Behrmann: „Auf dem Friedhof soll sich die Idee des Todes verkörpern und dessen, was er aus dem Menschen macht, und wie die von diesem Schicksal Ergriffenen zu ihm stehen. — Dieses Bild des Todes, das durch die Jahrhunderte hindurch wechselt, ist aber nur die Rehrseite von dem Bilde des Lebens. So wie die Menschen vom Leben urteilen, so auch vom Tode.“ . . . Er kennzeichnet die Situation, die durch die moderne Friedhofsbewegung geschaffen ist, nicht unrichtig dahin: „Die Frage, vor welche die Friedhofskunst von heute sich gestellt, ist die: soll jener humanistisch, wesentlich in der französischen Kunst gehetzte Zug zur Herrschaft kommen, oder ist die christliche Weltanschauung auch heute noch stark genug, um das ewig Bedeutende und Berechtigte der antiken Lebensanschauung in sich aufzunehmen, verklärend umzubilden, uns mit den eigenen Gedanken, die ihr Erbe bilden, zu vermählen und so eine wahrhaft lebendige Friedhofskunst aus sich heraus zu schaffen?“

Neben dem religiös-kultischen Charakter des Friedhofs, wie er ihn besonders im Totenkult der katholischen Kirche besitzt, kommt ihm auch der Charakter wehevoller Stimmung zu unter dem allgemeinen menschlichen Gesichtspunkt der pietätvollen Erinnerung an die Dahingeschiedenen, der Liebe, Dankbarkeit und Verehrung. Diese Gefühle unterdrückt die religiöse Auffassung des Friedhofs nicht, sondern adelt sie, weicht sie, gibt ihnen wirksame Mittel der Betätigung an die Hand. Nur für sich allein müßte diese

allgemein menschliche (humanistische) Auffassung als ungenügend, den Charakter des Gottesackers nicht voll und ganz zum Ausdruck bringend, bezeichnet werden¹⁾.

Aus diesem Grunde verträgt es sich auch nicht mit der weihvollen Stimmung

¹⁾ Aus diesem weihvollen Charakter des Gottesackers leitet sich mit Recht die Forderung her, daß seine Umgebung auf denselben abgestimmt sei: zunächst dadurch, daß keine lärmenden Betriebe, Unternehmungen, Wirtschaften, Fabriken und Tingeltangel in die Nähe der Friedhöfe kommen. Besonders energisch hat E. Högg diese Forderung vertreten: „Man braucht sich doch nicht Zustände gefallen zu lassen, wie sie in unseren Städten an der Tagesordnung sind und mit gleichgültiger Ergebenheit als etwas hingenommen werden, was nun einmal nicht zu ändern ist. Wer stoßt sich denn heute noch daran, wenn an der Stadtgrenze zwischen Schrebergärten, Alleenanlagen, Fußballspielplätzen und Kieselreklametafeln gelegentlich auch ein Friedhof mit unterläuft? Wenn auf dem Montmartre in Paris ein mächtiger eiserner Viadukt gerade über die prunkvollen Grabgrüfte hinwegführt, so lächeln wir überlegen: „Die Romanen empfinden eben nicht so tief wie wir Germanen, sonst hätten sie ihren Viadukt anders herum geführt.“ Wenn wir aber dann bei uns zu Hause nachschauen und finden, daß es da nicht besser bestellt ist, so haben wir allen Grund, uns zu schämen. Denn Bahnhöfe, Wassertürme, Gasfabriken und Mietshäuser schauen auch bei uns aus unmittelbarer Nähe über die Friedhofsmauer. Gibt es ein abstoßenderes Bild, als ein Grab, vor dem die Trauernden stehen, während die Vorortzüge dran vorbeidampfen? Verpuffen nicht in solch unwürdiger Umgebung alle unsere Trostworte. . . ? Wer kann an einem solchen Grabe beten, wo ihm der Lärm der Fabriken die Gedanken abschneidet?“

Högg macht daher folgende Vorschläge:
1. Man lege neue Friedhöfe so, daß nach menschlichem Ermessen die städtische Bebauung sie nicht erreichen kann. Also weit weg, z. B. in den Wald hinein. . .

2. Man lege ein für allemal um jeden Friedhof einen neutralen Grünstreifen von beträchtlicher Breite mit hohen Alleenbäumen besetzt. Er wird verhindern, daß die Nachbarschaft allzu nahe herandrückt, und späterhin bei der Auslassung des Friedhofs wird er eine vollkommene Vergrößerung des Geländes abgeben.

3. Dit genügt unter sehr ungünstigen Verhältnissen schon eine Umschließung des Friedhofs mit Mauern und Grustkapellen, die aufdringliche Nachbarschaft vergessen zu lassen. Daher sei die Anordnung von hohen Mauern und angelegentlichsten Arkaden bei der Anlage jedes Friedhofs empfohlen, der jemals unliebsame Nachbarschaft befürchten muß.

Die 4. und radikalste Forderung aber heißt: Man lasse jeden Friedhof, der von dem Wachsthum der Stadt überrascht und umzingelt worden ist, nicht weiter benutzen.

und Würde des Gottesackers, wenn derselbe als Ruhezugsplatz betrachtet, mit Obstbäumen bepflanzt und mit Gras besät als Mähewiese oder Weideplatz benützt wird¹⁾. Ebenso fällt es ganz aus dem Rahmen der Zweckbestimmung und der weihvollen Würde und Heiligkeit des Kirchhofs als locus sacer heraus, wenn man neuerdings das Ansinnen stellte, auf dem Gottesacker Rist- und Bruthäuschen für die Vögel anzubringen. Dazu ist der Gottesacker nicht da.

Ein Friedhof, der nicht die tiefen, ernsten Gedanken auszulösen vermag, welche Hamlet in der literarhistorisch bedeutsamsten Kirchhofszene der Weltliteratur ausspricht, hat seinen Beruf verfehlt. Friedhof muß Friedhof bleiben!

2. Der landschaftliche Friedhof²⁾. — Die Erkenntnis des neuentstandenen Problems, das in dem Verhältnis des Friedhofs zur Landschaft liegt, teils der Gedanke, später bei Auslassung der Friedhöfe geeignete Parkanlagen für die aufstrebenden Städte zu bekommen, hat zu der Forderung landschaftlicher Friedhöfe geführt. Die bisherige Gottesackeranlage war eine streng regelmäßige mit geraden Wegführungen und sehr geringem gärtnerischen Schmuck. Heute fordert man eine landschaftliche Anlage. Der Gottesacker soll mit seiner landschaftlichen Umgebung in befriedigenden Einklang gesetzt werden. Wälder und Felder, Hügel und Tal, Berge und Höhen sollen ihm als wirkungsvoller Rahmen dienen. Und auch da, wo der Friedhof diesen landschaftlichen Rahmen nicht hat, wo er in eine gewöhnliche Ebene

¹⁾ H. Merz (Prälat) konstatiert: „Die rationelle Nützlichkeit der Zeit hat . . . bis in unsere Tage vielfach die Gottesäcker als Gras- und Weideplätze, ja als Rubenacker verwendet und verpachtet. Auf den frischen Gräbern wurde laitives Kraut gezogen, ohne daß Geistlichkeit und Gemeinde ein Arg dabei hatten.“ Zitiert aus Hüttenrauch, . . . der S. 34 sagt: „man lasse doch alle landwirtschaftliche oder gärtnerische Ausnützung des Friedhofsgeländes, die dem Friedhof seinen Frieden und seine Weihe nimmt. Keine Bienenstände, Rubenfelder, Kartoffelbeete, Futterweiden, Bleichplätze.“

²⁾ Ueber die landschaftlichen Friedhöfe vergl. das Werk Hans Piehner (Gartenarchitekt in Breslau), Landschaftliche Friedhöfe. Leipzig (Scholke) 1904. — M. v. Lasser, Der neue ostliche Friedhof zu München. 1912.

ohne landschaftliche Reize hineingestellt werden muß, soll er durch entsprechende gärtnerische Behandlung mit seiner Umgebung zu einem Ganzen zusammenwachsen. Die Beganlage, Platzverteilung, Bepflanzung richtet sich hier nach den Prinzipien der landschaftlichen Gartenkunst. Die Wege sind unregelmäßig, gewunden, Gehbüsche und Baumgruppen, Rosenflächen und Blumenbeete, Rasenanlagen sollen diskret und in Anpassung an das Friedhofsgelände darin verteilt werden. In wohlthuendem Wechsel lösen sich Einzelgräber, Gruppengräber (Familiengräber und Standesgräber) und Gräberreihen ab. Piezner schildert das Charakteristische des landschaftlichen Friedhofs so: „Die moderne Friedhofsanlage, charakterisiert durch bewußt herbeigeführten landschaftlichen und parkartigen Gesamteindruck, durch die dem Terrain sich anschmiegenden unregelmäßigen Wegezüge, die zweckmäßig verteilten Pflanzengruppen, die von vornherein das Gerippe der späteren Gehölzgruppen darstellen, durch Einführung landschaftlich malerischer Elemente und damit die Verdeckung der eigentlichen Gräberfelder durch Pflanzung, ferner durch die regelmäßigen Anlagenteile in der Umgebung der hauptsächlichsten Gebäude, wie Kapellen und dergl., die in günstiger Weise meist sich mit bevorzugten Anlageteilen für Erb- und andere hervorragende Begräbnisstätten in Verbindung bringen lassen“¹⁾.

(Fortsetzung folgt.)

Das Pectorale von Söflingen.

Von H. Weser, Stadtpfarrer in Söflingen.

Zum Besitze des kath. Stadtpfarramtes befindet sich ein Kreuz eigentümlicher Art, welches in den alten Inventaren als Pectorale bezeichnet ist. Dasselbe ist aus Kupfer gearbeitet und ganz vergolbet, die Arme im Dreipaß schließend. An der Kreuzung der Arme ist ein kreisrunder Behälter eingearbeitet, die Höhlungen der Arme, die 1½ cm tief sind, sind für den Einschluß von Reliquien bestimmt. Die Vorderseite des Kreuzes, welche den mit zwei Schrauben schließbaren Deckel bildet, ist die eigentliche Schmuckseite.

In der Mitte ist ein 3¼ cm großer Kreuzifixus befestigt, der aus Silber gegossen ist. Die Arbeit zeigt ein unverkennbares Streben nach realistischer Behandlung des Korpus. Das Leinentuch ist wehend nach gotischer Art. In den vier Dreipassen sind in einem Kreisrund die silbergegossenen vier Evangelistensymbole angebracht: oben der Adler des Johannes, links der Engel des Matthäus, rechts der Stier des Lukas und unten der Löwe des Markus. Wie Adler und Engel, so sind auch Stier und Löwe geflügelt. Zu den Füßen des Kreuzifixus sind zwei kleine rechteckige Silberplättchen aufgelegt, das obere mit den noch gotischen Ziffern die Jahreszahl 1540 bezeichnend, das untere mit dem Datum 1729. Die Umrisse des Kreuzes sind auf diesem Deckel mit einfachen Linien eingraviert, in den Halbkreisen der Dreipässe sind noch sich durchkreuzende spätgotische Bogen eingeritzt. Ueber dem Kreuzifixus ist ein rhombisches silbernes Täfelchen mit der Inschrift INRI aufgelötet. Auf den Dreipassen der Rückseite sind drei alte silberne, getriebene Bierblattnamente aufgeschraubt und in der Mitte mit einem großen Glasflußstein geziert, der durch eine eigentümlich gezahnte Fassung von vergolbetem Kupfer eingeschlossen ist. Der vierte Glasflußstein mit seiner einfacheren, unkünstlerischen Fassung und Unterlage stammt von einer späteren ungeschickten Renovation. An der Kreuzungsstelle der Arme ist das Kreisrund mit einem Glase geschlossen. Unterhalb desselben findet sich wieder das Ornament der sich durchschneidenden Bogenlinien und zwischen denselben in gotischen Majuskeln der Name Maria eingraviert.

Die zwei Zeichnungen, die ich dieser Beschreibung beilege, werden dieselbe noch deutlicher machen. Die Zeichnungen sind in natürlicher Größe.

Interessant ist auch der Inhalt der Hohlräume der Kreuzarme.

In der Mitte liegen zwei sog. Agnus Dei aus Wachs, eines mit dem Bilde des Lammes, das andere mit dem Brustbild Christi. Das größere zeigt noch den Namen Innocens XII., wenn ich recht gelesen habe. Dabei liegt in ein Papierschchen eingewickelt eine kleine Kreuzreliquie

¹⁾ Piezner a. a. O. S. 19.

Auf dem Papierchen steht geschrieben: „vom hl. † Christi“.

In den anderen Höhlungen liegen:

1. Ein Stück von einem Agnus Dei in einem Papierzettel mit der Aufschrift „Innocentii Mart“.

2. Eine Reliquie in ein Stückchen rotseidenes Tuch eingebunden; durch die Bindeschnur ist ein kleines Pergamentstückchen gezogen mit der uralten gotischen Minuskel-Aufschrift: Stephani prothomart. (sic!) Dies scheint mir wohl der wertvollste Inhalt des Kreuzes zu sein.

3. Ein Papierchen mit Reliquie und der Aufschrift: S. Digna M.

4. Ein Zettelchen mit Reliquie und der Aufschrift: S. Justus M.

5. In einem Papierzettel findet sich ein kleines Holzkreuzchen; auf dem Zettel liest man: „von Novoret der hl. Johann von Gott geweiht“.

6. Eine Reliquie in Papier gewickelt mit der Aufschrift: „von Gott geweiht zu hauseiten“.

7. In ein Zettelchen eingehüllt ist eine Zahnkrone, auf welche ein Papierstreifen geklebt ist mit dem Ausdruck: S. Fortunatus Martyr.

8. Ein Papierstreifen, auf welchen das Johanneſevangelium und die sieben letzten Worte Jesu in deutscher Sprache gedruckt sind. Das Papier ist oben gesievert. Das Siegel aber zeigt das Zeichen IHS.

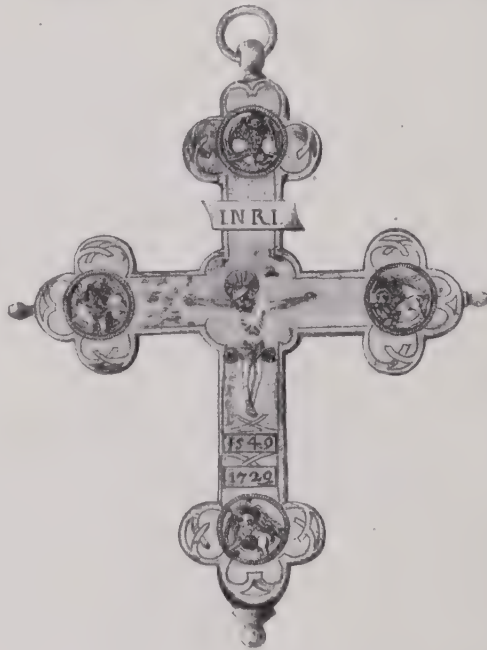
Dieses kostbare Reliquienkreuz scheint dahier im letzten Jahrhundert eine Zeitlang verwendet worden zu sein als Segenskreuz bei den Bittgängen und der Leichprozession anstatt des ebenfalls noch aus Klosterzeiten vorhandenen sehr schönen Kreuzpartikels. Aber es ist doch kaum glaublich, daß dieses Kreuz von Anfang an nur diesem Zwecke diene, oder

überhaupt zu demselben bestimmt war. Wenn dasselbe in den alten Inventaren der hiesigen Stadtpfarrei als Pectorale bezeichnet ist, so dürfte in dieser Bezeichnung ein Hinweis auf seinen ehemaligen Zweck enthalten sein. Wir werden wohl in dem Kreuz das Brustkreuz der Aebtissinnen des ehemals dahier bestandenen Frauenklosters zu sehen haben.

Als im Jahre 1803 dieses Frauenkloster aufgehoben worden und dasselbe von der Krone Bayern später an Württemberg gekommen war, durften die säkularisierten Klosterfrauen noch einige Zeit im hiesigen Kloster leben und kehrten, auch nachdem ihre Verlegung nach Dellmensingen und Mödingen bewerkstelligt war, wieder hieher zurück, wo sie unter der

Priorin Ursula Schad, zum Teil bei ihren hiesigen Verwandten, zum Teil in den Häusern hiesiger Bürger eingemietet, bis zu ihrem Tode verblieben. Die Aebtissin oder später die Priorin wird als Zeichen ihrer Würde dieses Kreuz stets noch getragen haben, und die säkularisierende Regierung wird in dem kupfernen vergoldeten Kreuze keinen der Einzelnheiten besonders werten Gegenstand gesehen haben. Von der Priorin Ursula Schad oder von den sie überlebenden Schwestern dürfte dann das Kreuz an das hiesige Pfarramt übergeben worden sein.

Das Alter des Kreuzes reicht, wie aus der gegebenen Beschreibung ersichtlich ist, hinauf bis in die spätgotische Zeit. Es ist höchst wahrscheinlich, daß die Zahl 1540 auf dem Silberplättchen der Vorderseite die Zeit der Entstehung des Kreuzes oder seiner Verwendung im Kloster be-



Pectorale von Söflingen.

zeichnet. Damals regierte das Kloster Söflingen die Abtissin Kordula von Reischach von 1508 bis nach 1550. Der alte Krusius sagt sehr schön von ihr: „bei ihr hatte sich der Adel des Wappens mit dem Adel des Gemüthes vergeschwifert“. Sie war die zweite Abtissin nach der 1484 geschehenen Klosterreform und war schon die Stütze ihrer Vorgängerin Elisabeth Reichnerin, eine tatkräftige, furchtlose, mutige Frau, vor deren mannhaftem Auftreten die Reformationsversuche der Ulmer auf Söflingischem Boden kläglich scheiterten. Sie hat als erste dieses Brustkreuz in Ehren getragen, und nach ihr noch 26 andere Abtissinnen.

Das zweite Silberplättchen mit der Jahreszahl 1729 weist in die Zeit der Regierung der „19. Abtissin in der Reformation“, Katharina Hungerin, die geboren am 23. Dez. 1661, am 17. Sept. 1688 eingekleidet wurde, am 29. August 1689 Profess machte, am 26. Januar 1717 zur Abtissin erwählt wurde und nach fast 23 jähriger Regierung am 16. Mai 1739 verstarb.

Vielleicht ist dieses altherwürdige Pectorale doch eine Seltenheit unter den Reliquien aus alter Zeit, die sich in unserer Diözese erhalten haben. Mögen diese Zeilen dazu dienen, daß dasselbe auch in der Zukunft hoch und wert geschätzt werde.

Ein Museums gang in London.

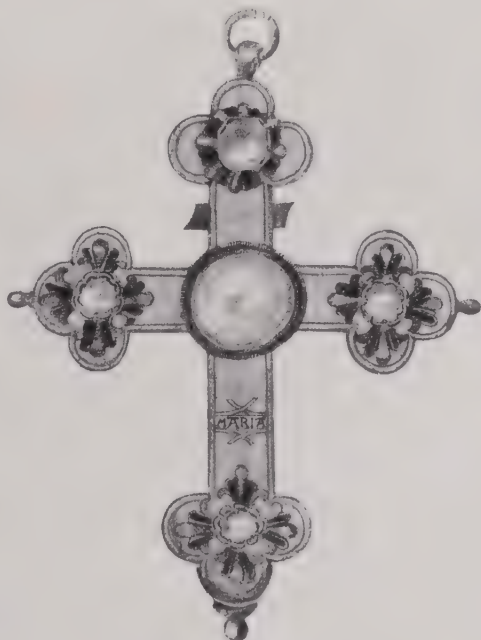
Von Prof. Dr. Rohr, Straßburg.
(Fortsetzung und Schluß.)

Hätte der Arme noch einige Zeit gewartet, so hätte ihn wahrscheinlich der Hunger von einem Leben erlöst, das viel versprach und

viel bedeutete, aber ohne richtige Wertung sich verzehrte. Auch Turner starb in ärmlischer, allerdings selbstgewählter Umgebung, bei der letzten jener geheimnisvollen Retraiten, die ihn dann und wann seinem Bekanntenkreis entzogen, um ihn schließlich in einem Milieu sterben zu lassen, in welchem er nicht einmal seinen wahren Namen zu nennen wagte. Aber er teilte sich mit Chatterton in die Verständnislosigkeit seiner Zeitgenossen. Daß er seinen Pinsel in Licht und Farbe, statt in braune Sauce zu tauchen und

seine Gestalten in Luft und Sonnenschein, statt in ein unbestimmbares Klärobisfärzstellen wagte, das war seine Hauptsünde. Die läßliche Sünde öfteren Verzeichnens beim Figürlichen hätte man ihm schließlich noch verziehen. Und dann war es eben doch ein Wagnis, den Londonern

„Dunst“ vorzumachen und die Themseatmosphäre so zu malen, wie sie war, während die Bevölkering und namentlich der Kulturphilister meinte, sie müßte sein, wie sie die



Pectorale von Söflingen.

früheren Maler dargestellt hatten. Eine gewisse Zurückhaltung der öffentlichen Meinung ist ja begreiflich, wenn Turner mit dem Namen seiner Gemälde irgend ein geschichtliches Ereignis ankündigte, aber den Beschauer erst nötigt, nach den handelnden Personen zu suchen. Wie wunderbar die Beleuchtung, die Luftstimmung, ja fast die Temperatur wiedergegeben ist, wie alles das mit dem dargestellten Ereignis harmoniert, ja dasselbe sozusagen in die Riesendimensionen eines Naturereignisses steigert, das entgeht darüber dem Durchschnittsmenschen. Die Zeiten sind seitdem andere geworden.

Man hat sich mit den ungebrochenen, lichten Farben und dem breiten, flächenhaften Auftrag zunächst abgefunden und dann befreundet, hat insbesondere durch Einsichtnahme in die Skizzen, Entwürfe, Zeichnungen vor der Natur von Turners Hand Interesse dafür gewonnen, wie die Dinge draußen um ihrer selber willen Beachtung verdienen, und mit welcher überraschender Sicherheit und welcher verblüffender Einfachheit der Mittel Turner alles wiedergegeben. Seine Werke, soweit sie in der Tate-Galerie vertreten sind, füllen einen ganzen Flügel mit neun Räumen. Wer die Zeit hat und die Mühe nicht scheut, deren Inhalt Nummer für Nummer zu studieren, sich also vom Meister sozusagen in seine Werkstatt einführen zu lassen, dem wird das ein fortgesetzter Genuß, insbesondere wird er mit ganz anderem Verständnis von den vielen Einzelstudien zu den großen Werken zurückkehren und staunen über die glückliche Verbindung der Treue im Kleinen und des genialen Zuges ins Große. Heute denkt England jedenfalls anders über Turner, als zu seinen Lebzeiten, und weiß, was es in seinen Gemälden, Studien und Radierungen, dem hochherzigen Vermächtnis des Künstlers an den Staat, für einen Schatz besitzt. Demselben war allerdings ein Cicerone erstanden, der seinesgleichen so leicht nicht wieder findet und auch der noch zu besprechenden Künstlergruppe der Prärafaeliten bedeutsame Heroldsdienste geleistet hat: John Ruskin.

Was Windelmann für den Klassizismus, das bedeutet Ruskin für den Prärafaelismus. Von der Natur verschwenderisch ausgestattet, pekuniär den Sorgen und der Brotarbeit enthoben, heranwachsend in einer Zeit nationalen Aufschwungs, daß es eine Lust war, zu leben, in dem Lebenswerk Turners vor eine Art von Kunstübung gestellt, die nur noch des Interpreten harrete, um ihrer Zeit und ihrem Volke zu beweisen, daß sie „die Kunst“ sei, die dem Zeitgeiste entsprach; durch den Auftrag der Ordnung des Turnerschen Nachlasses mit seinen 19 000 Nummern in die angenehme Lage versetzt, Pflicht und Neigung miteinander zu verbinden, technisch so weit gebildet, daß er

Meisterwerke der Kunst nicht selbständig schaffen, aber peinlich getreu kopieren konnte, also befähigt, ein über das bloße Wiedergeben hinausgreifendes schöpferisches Arbeiten desto höher zu werten, begabt mit einem scharfen Verstande, um den Gesetzen echter Kunst nachzuspüren, aber auch mit einer aus Demagogische grenzenden Begeisterung und Redegewandtheit, um für seine Ideen zu werben, und nicht minder mit einem entsprechenden Maß von Phantasie, um sich und andern über Lücken und Klippen in seinen Beweisgängen hinüberzuhelfen, durchdrungen vom Bewußtsein einer gottgewollten Mission, die Ideale der Kunst in künftigen Kreisen zur Anerkennung zu bringen und vor allem die Volksseele zum Kunstverständnis zu erziehen und so mitzuarbeiten, nicht nur um ein schönes, sondern um ein gutes und freies Geschlecht heranzuziehen, der geschworene Feind aller Massenarbeit im klassischen Land der Maschinen, der berebte und opferwillige Apollon zur Förderung der Handarbeit, resolut genug, um seine auf dem Lande gedruckten und fertiggestellten Bücher per Wagen in die Stadt schaffen zu lassen, auf daß er ja der verhassten Dampfmaschine keinen Tribut zahle, nicht zurückstreckend vor einer langen Reise nach Deutschland, der Schweiz und Italien lediglich mit der Absicht, Turners Landschaften und Skizzen mit Sicherheit identifizieren zu können — das ist Ruskin, seine Persönlichkeit und sein Werk. Wenn England in den Bestrebungen für Popularisierung der Kunst lange Zeit das Monopol hatte und heute noch an erster Stelle steht, so zehrt es von Ruskins Erbe. Zu besonderem Dank aber verpflichtete er sich die Prärafaeliten.

Es stand mißlich um ihre Sache, als Ruskin sie unter seine Fittiche nahm. Ein hohes Ideal hatte sie zusammengeführt, den nüchternen, soliden Madox Brown und den fein italienisches Temperament nicht verleugnenden Dante Gabriel Rossetti, den um seinen Verus ringenden und darbenenden Holman Hunt und das Sonnen- und Wunderkind John Millais. Sie bilden den festen Kern der Verbrüderung, der sich noch einige andere, auch Bild-

hauer und Dichter anschließen. „Naturtreue“ und „Seelentiefe“ waren die positiven, „gegen akademischen Schablonen- und Traditionszwang und alles Banalitäten“ die negativen Seiten ihres Programms. Prärafaeliten nannten sie sich, weil ihnen die Kunst vor Rafael sich besonders empfahl durch ihre jeden Grashalm und jedes Blümchen beachtende Naturtreue und ihre Schlichtheit, während Rafael, namentlich seit seiner Uebersiedlung nach Rom, und von da an die gesamte hohe Kunst die Natur meisterten und ihrer Willkür unterordneten. Der Propaganda der Tat, den Gemälden nach der neuen Kunstauffassung, gesellte sich die Propaganda des Wortes bei und schuf für die neue Richtung im Jahr 1850 ein eigenes Organ: *The Germ* („Der Keim“) genannt. Der erste Erfolg schien denn auch ein völlig lückenloser zu sein, und die ersten Gemälde der Verbrüderung fanden ungeteilten Beifall. Aber schon nach kurzer Zeit hatte sich das Blatt gründlich gewendet. *The Germ* ging ein, nicht etwa infolge heftigen Widerspruchs von irgend einer Seite, sondern infolge Abonnentenmangels, also völliger Gleichgültigkeit des Publikums. Ja, in den Gemälden der Verbrüderung sah man eine Schändung der Kunst nach Inhalt und Form. Da erstand den Verdrängten der beste Anwalt, den sie sich hätten wünschen können: John Ruskin. Es war kein Zufall. Hatten sie doch mit Freuden in seinen *Modern Painters* die Grundsätze wiedergefunden, zu denen sie sich mühsam durchgerungen. Nun sah er umgekehrt in ihren Werken realisiert, was sich ihm als Programm für eine zeitgemäße Kunst ergeben. Es war also streng genommen seine eigene Sache, für die er eintrat. Aber eben durch sein Eintreten und seine Autorität half er vielen über die Bedenken gegen das Ungewohnte und Befremdliche an der neuen Richtung hinüber. Eine ihren Grundsätzen entsprechende Kunsttheorie in nuce hatten seine Schützlinge allerdings schon in ihrem eigenen Organ geboten, obgleich dasselbe sich nicht über die vierte Nummer hinaus zu halten vermochte. So hoben sich die Schwierigkeiten ziemlich rasch, und ebenso rasch folgten sich die Bilder.

Nicht der erste der Verbrüderung, aber der Bahnbrecher für die neuen Ideale war Ford Madox Brown, seinerseits wieder beeinflusst durch Dyce. Aus der Akademie für dunkel getönte Historienbilder eingeübt, läßt er sich durch die altflandrische Kunst und die Italiener des Quattrocento für Licht und Luft begeistern. Wie man sie jedoch auf die Leinwand bringen könnte, das wußte ihm niemand zu sagen, sondern er mußte sich mühsam vor der Natur selber dazu durchkämpfen. Aber fortan atmen seine Historien wenigstens Licht und Luft. Beim Abschied eines Freundes kommt ihm der Gedanke, sich mit seiner Familie vor all den Angriffen und Mißverständnissen nach Indien zu flüchten. Er setzt ihn nicht in die Tat um, aber er wird ihm zur künstlerischen Tat in seinem „Abschied von England“ und bedeutet für ihn die Eroberung des modernen Lebens, ohne ihn der Geschichtsmalerei zu entfremden. Licht und Luft, Gemütsstiefe und Naturwahrheit, Bewegung und Leben sind fortan die Signatur seiner Kunst, in welche sich Geschichte, Sage und hl. Schrift teilen. Die Tate-Galerie bietet seine Fußwaschung (beim Bekanntwerden verschrien wegen unwürdiger Behandlung der hl. Gestalten, heute unbeanstandet, aber zugleich hoch gewertet um der Gemütsstiefe willen) und Chaucer am Hofe Eduards III. (eine im Stil der alten Chroniken gehaltene schlichte, aber lebenswahre Szene).

In der unverbrüchlichen Treue gegen die Natur war Holman Hunt am nächsten verwandt mit M. Brown. Glaubte er es doch dieser Treue schuldig zu sein, sein Anwesen zu verkaufen, um für biblische Darstellungen im hl. Lande selbst Studien zu machen, für die verkörperten Opfer des bethlehemitischen Kindermordes nicht Modelle aus der Jugend Jerusalems, sondern Bethlehems verwenden, für nächtliche Szenen mit dem Lichte in der einen Hand ganze Nächte hindurch malen zu müssen. Diese Treue im Kleinen war ein fester Damm gegen alle Phantasterei und Exaltiertheit. Zur Klippe kann sie freilich auch werden und den Maler so am Detail kleben lassen, daß er und der Beschauer die Uebersicht und den Sinn für die Gesamtwirkung verlor. Doch gelang es ihm im großen ganzen, die Gefahr zu vermeiden, und

über der Freude an den Formen hat er niemals vergessen, die Seele und das Gemüt zu ihrem Rechte kommen zu lassen. So war er denn der berufene Maler religiöser Gegenstände. Er bot viel und konnte deshalb jedem etwas bieten.

Eine glückliche Ergänzung zu Brown und Hunt bildet Dante Gabriel Rossetti. Zwar konnte auch er peinlich genau sein bis ins minutiöseste Detail. Für gewöhnlich aber drängten sich seiner lebhaften, echt südlichen Phantasie die Bilder viel zu rasch auf, und gelegentlich ließen ihm auch Geldverlegenheiten nicht genügend Zeit, um in ihrer tüftelnden Manier arbeiten zu können. Die breitere und darum raschere Malweise der Venetianer lag ihm deshalb viel besser. Die Ideen und Visionen strömten ihm in üppiger Fülle zu. Und wenn er manchen seiner Gestalten zu wenig Blut und Leben zu geben schien, so wußte er doch aus dem Blick und dem Gesichtsausdruck eine Seelenglut leuchten zu lassen, wie keiner außer ihm. Mag sein, daß das rasche Hinwelken und Absterben Miß Siddals, an welche seine weiblichen Gestalten mehr oder weniger erinnern, die Ursache dieser Eigentümlichkeit sind. Die Rückwirkung seines ungeordneten Lebens und seines unregelmäßigen Schaffens auf seine Nerven und der Gebrauch von Gewaltmitteln zu ihrer Aufreizung mögen ein weiteres dazu beigetragen haben. Trotzdem führt seine Kunst nicht in die Abgründe des degenerierenden Lebens, sondern in die Gefilde stillen, jehnenden Schmerzes oder die Sphären, da Erdennot und Seelenleid hinüberflutet in beseligende Erlösung und Verklärung. So qualifizierte er sich wie kein anderer zum Interpretieren von Dantes *vita nuova*. Der Dichtersfürst hat einen kongenialen Künstler gefunden, und das sehr beachtenswerte poetische Talent Rossettis mag mit eines der Geheimnisse der innigen Wahlverwandtschaft beider sein. Daß man diese Eigenart auch im Lande des praktischen Sinnes und des Riesenverkehrs verstand, beweist die Tatsache, daß gerade sie am meisten Schule gemacht und zur Wertschätzung der Prärafaeliten beigetragen hat. Ja, Miß Siddals Gestalt klingt noch nach in den Frauentypen der englischen Kunst der allerjüngsten Tage, und ihre Haartracht

hat sogar Einfluß gewonnen auf die Mode. In der Tate-Galerie ist er vertreten mit „Maria Verkündigung“ (originell, aber würdig in der Auffassung, ausgezeichnet in der Wiedergabe des Seelenlebens), „Beata Beatrix“ (Dantes Beatrice im Sterben, einem der besten seiner Dantewerke) und „Sancta Liliās“.

War Rossetti eine glückliche Ergänzung zum Ernst und der peinlichen Treue Browns und Hunts, so signalisiert John Everett Millais das Abflauen und die Abflachung. Schon in früher Jugend im sicheren Besitz des schablonenhaften Betriebs und der glatten Art der Akademie und von ihren Mitgliedern als Wunderkind angestaunt, ließ er sich durch Hunt und Rossetti für das Malen in Licht und Luft und die dadurch bedingte, aber allerdings sehr zeitraubende Sorgfalt auch in der Wiedergabe des minutiösesten Details bekehren und leistete mit seiner „Kindheit Christi“ und „Lorenzo und Isabella“ wesentliche Beiträge, um die Aufmerksamkeit auf die neue Richtung zu lenken. Sie atmeten Leben und Tiefe und schilderten die Wirklichkeit. Ja, seine „Mariana“ erregte in den bisher maßgebenden Kreisen derartiges Befremden, daß man sie — allerdings nicht sie allein — im Jahre 1851 aus der Ausstellung zu entfernen drohte. Aber schon 1852 lenkt er nach Malweise und Inhalt in die breiten, bequemen Geleise ein, aus denen ihn die Neuerer herausgerissen. Er wird Genremaler und ist bei der Akademie sofort aufs beste akkreditiert. Erst annähernd zwanzig Jahre später lebt in der Mode bei ihm ein Stück prärafaelitischer Freude am Licht und am Detail wieder auf, bedingt durch den Wechsel des Gegenstandes, den Uebergang zur Landschaft und zum Porträt. Zuletzt nimmt freilich die Verflachung wieder überhand, bedingt durch die rasche Arbeitsweise, zu der sich M. veranlaßt sieht. Dafür wird ihm noch auf dem Todbette die Ehre der Präsidentschaft der Akademie zuteil. — Die Tate-Galerie enthält keines seiner Werke der Prärafaelitenzeit.

So vermochte denn der Prärafaelismus sich auf die Dauer keine herrschende Stellung zu erringen. Und doch wirkt er noch bis auf diesen Tag. Er hat Freilichtmalerei gepflegt und sich der Natur

rückhaltlos hingegeben, lange, ehe aus beiden ein Feldgeschrei wurde, und er tat beides in so gesundem Sinn, daß dies Feldgeschrei in England keine Erzeße hervorrufen konnte, wie anderswo. Er hat bewiesen, daß Naturtreue und geistiger Inhalt sich recht wohl vertragen, und damit die Kunst seiner Heimat vor bloßen „Bravourstücken“ bewahrt und ihr die Fühlung mit dem Empfinden der Volkseele gesichert, ihr insbesondere durch Heranziehen der Offenbarung und der Schätze der Literatur einen Inhalt zu geben verstanden, der der Kunst, der Religion und der nationalen Dichtung zugleich zugute kommt und namentlich der modernen Kunst Englands jenen Charakter des Vornehmen sichern half, den man anderswo schmerzlich vermißt. So hat er denn manches gemein mit den Nazarenern Deutschlands, ja er hängt direkt mit ihnen zusammen, denn Dyce, der sich zwar dem Prärafaelitenbunde nicht angeschlossen, bei der Entwicklung Hunts wesentlich mitgewirkt, steht unter dem direkten Einfluß Overbecks. Wenn seine Nachwirkung sich viel weiter erstreckte, als die seines deutschen Gesinnungsgenossen, so mag das nächst dem englischen Rationalcharakter namentlich auf jenen religiösen Aufschwung zurückzuführen sein, der der anglikanischen Kirche neues Leben und dem Katholizismus eine Menge Konvertiten brachte: die Oxfordbewegung. Der Zug der Redlichkeit, zur Verinnerlichung und Vertiefung verband sie und kam beiden zugute.

Eine Fernwirkung besonderer Art darf hier nicht unerwähnt bleiben, die Nachblüte in den beiden ehemaligen Oxford Theologiestudenten Burne-Jones (1833—1900) und William Morris (1834—1896), und bei Walter Crane (geb. 1845).

Es war die Kunst und die Persönlichkeit Rossettis, welche Burne-Jones ins Reich des Schönen herüberzog. Doch erreichte der Jünger sein Ideal nicht, die Anmut der Linien und der Gestalten erinnert wohl an dasselbe; aber die Tiefe und die Mannigfaltigkeit fehlen ihm. Müdigkeit, Melancholie, Ergebung ist die ständig wiederkehrende Stimmung. Trotzdem steht er bei seinem Volke hoch in Ehren und sein Einfluß reicht weit über die Grenzen

seiner Heimat hinaus auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, namentlich der Glasmalerei.

Morris, Dichter und Maler wie Rossetti, insbesondere aber tätig im Kunstgewerbe, ja geradezu dessen Erneuerer auf englischem Boden und darüber hinaus, hat sich insbesondere um die Buchkunst unsterbliche Verdienste erworben (Kelmscott-press 1890). Hierin sekundiert ihm Walter Crane. Bunte Illustrationen sind seine Spezialität. Vor allem war das Kinderbuch der Gegenstand seiner Bemühungen und sichert ihm ein ehrenvolles Andenken. Aber auch für Tapeten und Glasmalerei lieferte er wertvolle Entwürfe.

Wenn das englische Kunsthandwerk für weite Kreise vorbildlich wurde, so ist es das Verdienst dieser Schüler der Prärafaeliten, und wenn dasselbe von einer eigentlichen Stilhege und fremdem Import wenig zu leiden hatte, so liegt die Ursache in der rührenden Sorgfalt, mit der die Neuerer das nationale Erbe früherer Jahrhunderte studierten. Vor bloßem Nachäffen bewahrte sie die eigene Gestaltungskraft, und so sind sie der schlagendste Beleg dafür, daß man bei der Tradition lernen kann, ohne zu verflüchtern, und daß die Kirche von gesunden Grundsätzen ausging, wenn sie warnte vor schroffem Bruch mit dem Herkommen.

Literatur.

Dominikus Zimmermann. Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Kunst im 18. Jahrhundert, von Dr. Thomas Muchall-Viebrock. (Archiv für Geschichte des Hochstifts Augsburg. Herausgegeben von Professor Dr. H. Schröder, Dillingen IV, 1 und 2.) 1912.

Ein Mann, der für die süddeutsche Kirchenkunst von so großer Wichtigkeit ist, wie Dominikus Zimmermann, hätte schon längst eine eingehendere Behandlung verdient. Es ist eine alte Ehrenschild, die der Verfasser vorliegender Monographie dem Hofarchitekten gegenüber abträgt — und um es gleich zu sagen — in vollgültiger Weise abträgt. Nicht nur hat Muchall-Viebrock die Kunstidentmalerei selbst an Ort und Stelle auf genaueste studiert, sondern auch die einschlägige Literatur ist ausgiebig verwendet. Außerdem sind ungedruckte Archivalien und Akten herangezogen worden, die dazu verwertet werden konnten, Licht in die biographischen, kunsttechnischen und kunstgeschichtlichen Fragen zu bringen, die hier hereinpielen. In einer kurzen Einleitung legt

der Verfasser das Vordringen der italienischen Kunstübung nach Süddeutschland dar. Eine Biographie des Dominikus Zimmermann bietet seine Lebensgeschichte, soweit sie sich noch aus den Quellen eruieren läßt. — Ein ausführlicher dritter Teil ist dem Künstler als Architekten gewidmet. Auf diesen fällt auch naturgemäß der Löwenanteil der Untersuchung. Eine stattliche Reihe von Langhäuser und Zentralbauten in Süddeutschland verdanken Dominikus Zimmermann ihr Dasein: Mödingen (zuerst von Schröder als wahrscheinlich nachgewiesen im Archiv 25 (1907) 83 ff.), Burgheim, Sießen bei Saulgau, wo Zimmermann durch Einfügung einer querschiffartigen Erweiterung des Joches vor dem Chor in das bis dahin übliche Bauprogramm die Kreuzesform hereinbringt (auch sonst hat diese Kirche noch beachtenswerte Eigentümlichkeiten, insbesondere in der Raumgestaltung). Zugleich offenbart sich von da ab der Einfluß der Vorarlberger Baumeister auf Zimmermann. — Dann kommen noch in Betracht die zentralisierenden Kirchenbauten Steinhausen bei Schussenried (neben der Wieskirche eine der düstlichsten Rokokokirchen, die existieren, mit ovalem Grundriß¹). Diese Kirche von Steinhausen ist für den künstlerischen Entwicklungsengang des Dominikus Zimmermann von Bedeutung geworden. Mit dieser Kirche wendet er sich vom Barock ab und dem Rokoko zu. „Der originelle Grundplan, die Leichtigkeit des Aufbaues, die möglichste Auflösung der Mauerflächen in Fensteröffnungen und die intensive Ausnützung von Farbe, Licht und Dekoration für die Gesamtwirkung zeigen, daß er die leitenden Prinzipien des Rokoko als Raumstiles erraht hat und in der Schöpfung dieses Innenraumes vereinigt“ (85). — Außerdem wurde der Meister verwendet zum Bau der Frauenkirche in Günzburg, der Kapelle in Bötting, der Johanneskirche in Landsberg, der Wallfahrtskirche in der Wies (1745/46) — eine vollendete Schöpfung der Rokokokunst. „Wenn man — sagt Muchall-Viebrock zutreffend — das Rokoko als den Raumstil bezeichnet, in dem wie niemals vorher oder nachher die drei Schwesterkünste in dem alles durchströmenden Licht zu einem neuen malerischen Ganzen zusammengeslossen sind, so wird man das zauberhafte Innere dieser einsamen Wallfahrtskirche mit ihrer bis herab zum kleinsten Detail einheitlichen Innenausstattung als eines der Musterbeispiele des Rokokos auf dem Gebiete kirchlicher Architektur anführen können“ (58). Sie war das letzte Werk des Siebzigjährigen. Doch müssen noch die Entwürfe erwähnt werden, die er für den Neubau der Klostertirche in Ottebeuren 1732 fertigte.

In einem IV. Teil ist „Zimmermann als Stuckator“ behandelt. Auch hier zeigt sich

¹, Muchall-Viebrock gibt S. 29 ff. eine Reihe von italienischen und deutschen Kirchen an, die diesen ovalen Grundriß aufwiesen, um zu zeigen, daß dies damals dem „Zeitstil“ entsprach. Auch Wiblingen bei Ulm könnte hier noch genannt werden.

derselbe Entwicklungsengang des Meisters und eine reiche Erfindungsgabe in den Ornamenten. Doch wir müssen es uns versagen, auf die äußerst lehrreichen Ausführungen des Verfassers weiter einzugehen. Es ist ein durch positives Material und tief eindringendes Studium wohl begründetes Urteil, das der Verfasser über Dominikus Zimmermann (S. 81) zum Schluß ausspricht: „Man kann ihn als den feinsten und selbständigsten, wahrhaft künstlerischen Vertreter des ländlichen bayerischen Rokoko bezeichnen.“ Der sorgfältigen und streng wissenschaftlich gearbeiteten Studie wünschen wir die weiteste Verbreitung.

Tübingen. Ludwig Baur.

Die Kunst dem Volke. Es ist unseren Lesern bereits bekannt, daß die allgemeine Vereinnahmung für christliche Kunst (München, Karlsruh, 33) unter diesem Titel schon seit mehreren Jahren populär geschrieben, auf die weitesten Kreise bezogene Kunstmographien herausgibt. Diese Publikationen haben mit vollem Recht überall großen Anklang gefunden. Der Preis (80 bzw. 50 Pfg.) ist ganz erstaunlich billig im Verhältnis zum Gebotenen, das nach Papier, Druck und vor allem nach dem reichlich bemessenen Illustrationsmaterial. Es sind bis jetzt folgende Hefte erschienen:

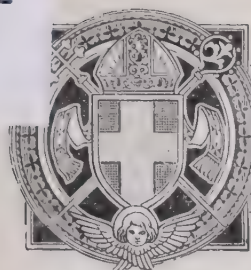
1. Albrecht Dürer, mit 60 Abbildungen, von Dr. Joh. Damrich, 2. Ludwig Richter, mit 66 Abbildungen, von Dr. Hyazinth Holland, 3. Weihnachten in der Malerei, mit 48 Abbildungen, von Dr. Joh. Damrich, 4. Beato Angelico, mit 65 Abbildungen, von P. Fr. Zinnogens M. Strunk O. P., 5. Berühmte Kathedralen des Mittelalters, mit 61 Abbildungen, von Dr. Oskar Doering, 6. Joseph Ritter von Führich, mit 61 Abbildungen, von Heinr. von Wöndle, 7. Variz von Schwind, mit 56 Abbildungen, von Dr. Hyazinth Holland, 8. Berühmte Kathedralen der mittelalterlichen Zeit, mit 50 Abbildungen, von Dr. Oskar Doering, 9. Hans Holbein d. J., mit 55 Abbildungen, von Dr. Joh. Damrich, 10. und 11. Murillo, mit 88 Abbildungen, von Dr. Adolf Häh, 12. Die Madonna in der Malerei, mit 63 Abbildungen, von P. M. C. Nieuwbarn O. P., 13. Ein Besuch im Vatikan, mit 58 Abbildungen, von Prälat Anton de Waal, 14. Die Künstlerfamilie della Robbia, mit 60 Abbildungen, von Dr. Oskar Doering, 15. Die altschwäbische Malerei, mit 50 Abbildungen, von Dr. Joh. Damrich, 16. Peter Paul Rubens, mit 53 Abbildungen, von Dr. Walter Rothes, 17. und 18. Die altböhmische Schule, von Dr. A. Hupperh.

Wir können diese Sammlung nicht warm genug empfehlen. Zu einer Zeit, wo von monistischer und atheistischer Seite alle Hebel in Bewegung gesetzt werden, um ins Volk eine Kunst hineinzubringen, die aus einer durch und durch unchristlichen Gedanken- und Gefühlswelt stammt, können wir nicht ernst genug die Aufgabe in Angriff nehmen, unserem christlichen Volk wahrhaft christliche Kunst zu bieten. Hier ist wenigstens ein Weg zu diesem Ziel gebahnt. Beschreiten wir ihn!

Tübingen.

Prof. Dr. L. Baur

APR 29 1986



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 8.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne
Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung
Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1914.

Friedhofsanlage und Friedhofskunst.

Von Prof. Dr. Ludwig Baur, Tübingen.

(Fortsetzung).

Solche landschaftliche Friedhofsanlagen bestehen bereits in ziemlich großer Anzahl in Deutschland, so z. B. in Hamburg, München, Berlin, Köln, Düsseldorf, Hannover, Breslau, Brandenburg, Bremen, Ottenfen bei Hamburg, Minden, Magdeburg, Göttingen, Remscheid, Kiel, Leipzig, Stuttgart, Bielefeld, Wiesbaden, Kaiserslautern und andern Orten¹⁾.

Aber nicht alle Formen dieses landschaftlichen Friedhofes sind gleich. Wir können im wesentlichen unterscheiden den Parkfriedhof, den Waldfriedhof und den Gruppenfriedhof.

a) Der Parkfriedhof ist ein Importstück aus Amerika. Eine für Deutschland typisch gewordene Anlage dieser Art besteht in Hamburg (Ohlsdorf)²⁾. Ein ungeheures Areal dehnt sich hier 12 Kilometer von der Stadt entfernt aus. Wäldchen und Rosengärten, Blumenbeete und Boskette, Teiche mit Schwänen und Enten, Brücken, Bänke zum Sitzen, bequeme Wege und lauschige Plätzchen, Terrassen mit schöner Aussicht geben dem Ganzen ein parkartiges Aussehen und lassen vergessen, daß in den Gebüschern herum zerstreut Gräber sich befinden.

Eine solche Anlage als Friedhofsanlage gedacht, ist nicht zu billigen. Der Park-

friedhof ist kein Friedhof mehr. Er vermischt den eigentlichen Zweck des Gottesackers; das religiöse Moment tritt überhaupt völlig zurück. Das ist keine Gebetsstätte, kein locus sacer, kein ernster Ruheplatz der Toten mehr, sondern ein Erholungspark für die Großstädter. Der Hauptzweck des Friedhofs wird hier zur Nebensache. Zweck und Erscheinungsform stimmen nicht mehr überein. In pietätloser Weise schaut hier zu allen Ecken die Geschäftsspekulation der Kommune heraus, die den Totengarten „im Interesse der Stadt“ zum Lustgarten so früh als möglich benützen will. Abzulehnen ist auch die dabei stark hereinspielende Tendenz, ja nicht ans Sterben und an die Ewigkeit und das Gericht erinnert zu werden: ein feiges Ausweichen vor dem unbequemen Todesgedanken.

b) Weit besser in dieser — und nicht zuletzt auch in religiöser Hinsicht ist der Waldfriedhof, den Baurat Graeffel in München geschaffen hat³⁾. Hier sind die Gräber zwanglos auf dem Waldboden aufgestellt, oder an Wegen und Lichtungen aufgereiht, die in den Baumbestand geschlagen wurden (Högg). Graeffel ließ sich bei der Anlage von dem richtigen Grundsatz leiten: Ernst und Weihe des Friedhofs muß gewahrt werden; die eigentümliche, dem Gemüte des Deutschen so sehr zusagende ernste Stimmung des Waldes soll benützt und in den Dienst

¹⁾ Ueber einzelne derselben, ihre Form, ihre Verordnungen, Kosten u. dergl. siehe Pießner, S. 47—91.

²⁾ Vergl. E. Högg, Park und Friedhof (Dürersflugblätter Nr. 75).

³⁾ Ueber den (Münchener) Waldfriedhof siehe Graeffel, Ueber Friedhofsanlagen und Grabmal-Kunst, München (Callweg) 1913 (Dürersflugbl. Nr. 60).

der Friedhofsstimmung gestellt werden; endlich: das Gesamtbild und die Schönheit eines Friedhofs müssen mit den Mitteln des Friedhofs selbst durch entsprechende Anordnung der Gräber und ihrer Umgebung und durch die Grabmale, nicht aber durch fremde, mit der Idee des Friedhofs nicht in Einklang stehende, mehr äußerliche Effekte geschaffen werden, wie es beispielsweise Reserien, Teiche und Brücken sind.

c) Solche Kiesenanlagen wie Waldfriedhöfe können nun aber für unsere mittleren und kleineren Städte und Dörfer nicht in Frage kommen. Sie haben den Platz nicht dazu und auch nicht die Mittel, um solche Kiesenanlagen zu beschaffen. Auch verlangen sie eine sachgemäße Pflege und ein zahlreiches Personal, das hier nicht zur Verfügung steht. — Gleichwohl kann auch für sie die Forderung einer landschaftlichen Friedhofsgestaltung erhoben werden: nur eben in einem andern Sinn. Vor allem wird man sich daran gewöhnen müssen, auch in mittleren und kleineren Städten und Dörfern etwas größeres Areal für die Gottesäcker vorzusehen. Hier wird im allgemeinen auch die regelmäßige Anlage die Regel bleiben müssen. Doch läßt auch die regelmäßige Anlage sich durch entsprechende Bepflanzung landschaftlich gestalten. „Man weiche nur von der alten Gepflogenheit ab, die Flächen lediglich zur Aufnahme von Gräbern dienen zu lassen. Man streut verschwenderisch Gehölzmassen über das Ganze aus und umgibt und umhüllt das Ganze und seine Teile mit verschwenderischem Grün. Man fügt, wo angängig, zur Ueberwindung der Höhenunterschiede Terrassen ein, schafft Parterres mit farbenprächtigen Blumen-schmuck, legt regelmäßige Ruheplätze an mit Brunnen und Kapellen, bringt Rasen- und Pflanzstreifen oder Hecken seitlich von den Wegen an und verwehrt so den Einblick auf die Grabfelder, man schafft stille abgeschlossene Plätze und Nischen.“¹⁾ Man wird die absolut starre Regelmäßigkeit der Anlage durch abwechslungsreiche Führung der Wege aufgeben dürfen. Freilich ist zu erwägen, daß krumme Wege

noch lange keinen landschaftlichen Friedhof machen. Die Krümmung der Wege muß im Terrain oder der Bepflanzung wohl begründet sein. Auch sollen es nicht zu viele Wege werden, weil sonst das Terrain zu sehr zerschnitten wird. — Auch der kleinere Friedhof kann durch angemessenen Wechsel von Baumgruppen (Linde, Tannen, Kiefern, Silberahorn, Silberlinde, Koteiche, Blutbuche, Ulme, Trauerweide, Thuja, Zypressen u. dergl.) und Gebüsch (Holunder, Flieder, Jasmin, Goldregen, Wacholder), mit Rabatten, Rasen, Blumenpflanzungen zu einem gefälligen Ganzen gestaltet werden¹⁾.

Auch auf besonders ausgestaltete Einzelgräber, oder auf Ausparung besonderer Plätze für Gruppengräber — vielleicht mit einem gemeinsamen, aber auch künstlerisch wirklich bedeutenden Grabmal — wird man klugerweise Bedacht nehmen. Auf unsern Dorf- und Stadtfriedhöfen werden sich Reihengräber nicht vermeiden lassen²⁾. Doch läßt sich ihre Monotonie vermeiden, wenn sie nicht absolut nach der Schnur gelegt werden, wenn sie angemessen wechseln mit Gruppengräbern und

¹⁾ E. Högg, sagt treffend a. a. D. S. 97: „Für meinen Geschmack muß im deutschen Friedhof das Grün, der Baum die Hauptrolle spielen. Die altgermanische Liebe zum Walde steckt uns doch glücklicherweise noch so sehr im Blute, daß wir uns den Friedhof am schönsten als Totenhain denken können. Ob städtischer Friedhof, ob Dorfkirchhof, das Grün ist und bleibt der Zauberer, der Stimmung schafft, der dem Grabmal seinen Rahmen gibt: Lebensbäume und Wacholder, Efeu und wilde Rosen, und dahinter aufragend die hüchigen Kronen der Eichen, der Buchen, aufgelichtet durch die weißen Stämme der hellgrün rieselnden Birken.“

²⁾ Der Begriff der „Reihengräber“ bezeichnet eine doppelte Form. Die ältere Form ist die, daß Reihengräber gleich Gräberreihen genommen wird, bei denen die Leichname sämtlich in derselben Richtung, d. h. mit derselben Kopf-lage bestattet werden. — Neuerdings versteht man unter Reihengräber solche Doppelreihen, bei welchen die Gräber in je zwei mit dem Kopfe aneinanderstoßenden (immerhin um einen Zwischenraum von circa 30 bis 40 Zentimeter getrennten) Gräberreihen angeordnet sind, wobei aber der Abstand zwischen den (anstoßenden) Kopfenden mit einer dichten Reihe von Buschwerk und Bäumen (also mit grünen Trennungswänden) bepflanzt werden kann. So entstehen schmale, hübsche Laubengänge, an denen sich zu beiden Seiten die Gräberreihen hinziehen und von denen die Grabmäler sich hübsch abheben.

¹⁾ Piehner, a. a. D. 14.

wenn sie durch Heckenwände zu besonderen Einheiten zusammengefaßt werden. Die Forderung des landschaftlichen Friedhofs wird bei den regelmäßigen Anlagen unserer Dörfer und kleineren Städte (die hier nicht zu entbehren sein wird und sich wegen ihrer Uebersichtlichkeit hier auch empfiehlt) nur in der Form der Gruppenfriedhöfe (vergl. den neuen Bremer Friedhof!) durchzuführen sein. Diese ist aber auch vollauf genügend, um die bisherige Monotonie der regelmäßigen Anlage erfolgreich und ästhetisch befriedigend zu überwinden. Man hüte sich, Großstadtforderungen und Großstadtkallüren auf Dörfer und Kleinstädte zu übertragen. Sie sind hier völlig deplaciert. Vor allem kann man auch auf dem Dorf- und Kleinstadtfriedhof darauf achten, daß sich die einzelnen Grabmäler in den Rahmen des Gesamtfriedhofs gefällig einfügen durch gegenseitige Rücksichtnahme bei Auswahl der Denkmäler aufeinander und auf das Aussehen des Ganzen. Nicht übel sagt Piehner (93): „Was die Geometrie geteilt und zerschnitten, das soll durch die Kunst wieder geeint werden.“ Sehr wichtig zur Erreichung dieses Zwecks sowohl, als auch des anderen, des Zusammenwachsens unserer Gottesäcker mit der Landschaft, ist die Anbringung von Baumreihen (besonders Tannen und Linden oder Pappeln sind empfehlenswert!), die den ganzen Friedhof und seine Eingriedung umsäumen.

Diese starke Betonung einer rationellen gärtnerisch-landschaftlichen Behandlung unserer Friedhöfe ist nicht zu beanstanden, sondern verdient unsere Billigung und Förderung. Auch Christi Grab lag in einem Garten. Und die Grabareae der ersten Christen lagen inmitten blühender Gärten mit Bäumen und Blumen. Nur darauf ist zu halten, daß die gärtnerische Behandlung nicht zu heiter und fröhlich, sondern dem Ernste angemessen sei, welcher der Stätte der Toten und ihrem religiösen Charakter entspricht.

(Fortsetzung folgt.)

Baugeschichte des vom Reichsstift Schussenried erstellten Wallfahrts-tempels zu Steinhausen, Ob. Waldsee¹⁾.

Von Stadtpfarrer B. Rueß in Fridingen.

Die in kirchlicher Hinsicht zusammengehörigen, eine Wechseelpfarrei bildenden Gemeinden Steinhausen, Ob. Waldsee, und Muttensweiler, Ob. Viberach, wurden schon frühzeitig der Segnungen des Christentums teilhaftig; denn die Pfarodie hat bereits ums Jahr 1076 dem Bistum Konstanz seinen frühesten Weihbischof Herimann geschenkt. Kein Wunder, daß sich am jetzigen Sitz des Ortspfarrers die Existenz eines uralten Gotteshauses nachweisen läßt. Dieses den beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus geweihte Heiligtum erscheint schon im 13. Jahrhundert als eine marianische Wallfahrtskirche, da eine in ihr aufgestellte Statue der schmerzhaften Gottesmutter Maria sich als wundertätig erwiesen hatte²⁾. Die Pfarrei samt Kirche, Widdum usw. kam anno 1363 durch Kauf an das Kloster Schussenried. Das alte Steinhauser Wallfahrtsheiligtum nun war von bloß bescheidenen Größenverhältnissen und trotz mehrfacher Ausbesserungen namentlich zu Beginn des 18. Jahrhunderts in einem so mangelhaften Zustand, daß die Notwendigkeit eines Kirchneubaus von Tag zu Tag evidenter wurde.

Der Abt von Schussenried sowohl, als sein Klosterkonvent entschloß sich daher zur Niederlegung der alten und zur Er-

¹⁾ Vergl. jetzt auch die ausgezeichnete Monographie über Dominikus Zimmermann von Michall-Viebrock (Archiv für die Geschichte des Hochstifts Augsburg), Dillingen 1912, S. 25 bis 35. — Vergl. außerdem Rieck und Pfeiffer, Barock, Rokoko und Louis XVI. in Oberschwaben und der Schweiz. ²⁾ 1907. — Die Steinhauser Bauakten befinden sich im Schussenrieder Archiv in Stuttgart (Staatsarchiv); ebenfalls auch die Schussenrieder Hauschronik von 1764 und das Repertorium Schussenried Bd. VI Kap. 31.

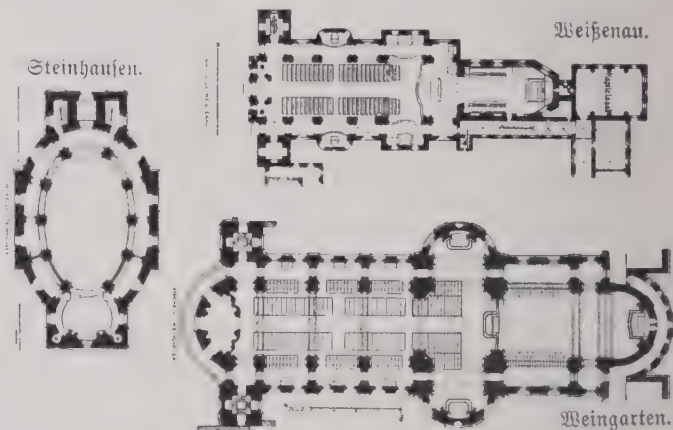
²⁾ Michall-Viebrock a. a. O. 25 verlegt die Entstehung der Wallfahrtskirche von Steinhausen ins 15. Jahrhundert. Genannt wird die Pfarrei Steinhausen-Muttensweiler schon im Liber Decimationis von 1275 und ihre Kirche im Liber Bannalium von 1324. (vergl. Freiburger Diözesanarchiv I. Band S. 147 und IV. Band S. 55.)

richtung einer neuen Wallfahrtskirche in Steinhausen. Allein über die Höhe der aufzuwendenden Baukosten gingen die Ansichten der Ordensmänner und ihres Vorstandes auseinander. Die meisten Mönche wünschten die Erbauung eines Kirchengebäudes, welches zwar das bisherige an Geräumigkeit übertreffen, jedoch an barem Geld nur eine Ausgabe von etwa 9000 Gulden verursachen sollte. Ein derartiges Projekt hatte Aussicht auf fast einstimmige Genehmigung in der Kapitelsitzung. Der Prälat Didakus Ströbele dagegen schwärmte für einen Monumentalbau und mußte seinen Willen durchzusetzen. Allein noch ehe die Innenausstattung des neuen Steinhauser Wallfahrtstempels ganz vollendet war, mußte der Abt resignieren (1733), und der Vorwurf, daß er in Steinhausen zu luxuriös gebaut habe, bildete nicht die geringste unter den gegen ihn erhobenen Beschwerden; ja die Tragik des Geschehens fügte es, daß nirgends an oder in dem Gotteshaus das Wappen dieses seines eigentlichen Bauherrn Didakus, sondern nur dasjenige seines Nachfolgers Siard Fricz zu sehen ist.

Wenn übrigens auch der von Viberach gebürtige Abt Didakus Ströbele formal nicht tadelnswürdig gehandelt hat, so waren doch die Beweggründe, die ihn beim Bauen leiteten, subjektiv lobenswert. Er baute nämlich vor allem deswegen, weil die alte Wallfahrtskirche „ziemlich ruinos und baufällig“ geworden war, sodann weil sie wegen ihres „engsichtigen Raumes“ die große Volksmenge, welche jährlich an bestimmten Wallfahrtstagen in Steinhausen zusammenströmte, nicht zu fassen vermochte. Ferner wollte der väterlich besorgte, „guthertzige“ Abt für seine Untertanen Arbeitsgelegenheit und Arbeitsverdienst schaffen. Endlich war es die Ehre Gottes und

seiner „übergebenedeiten“ jungfräulichen Mutter, was den Prälaten zur Errichtung gerade eines Monumentalbaues veranlaßte.

Als Baumeister faßte der Abt den von ihm als sehr geschickt prädizierten Dominikus Zimmermann aus Landsberg (Bayern) ins Auge. Derselbe baute gerade zur Zeit, als sich das Reichsstift Schussenried mit dem Projekt der Errichtung einer neuen Wallfahrtskirche zu Steinhausen trug, das Klostersgotteshaus in Sießen bei Saulgau¹⁾. Von da kam der Meister den 30. März 1727 nach Schussenried und legte dem Kloster Vorstand Didakus Ströbele den Plan des neuen Wallfahrtsheiligtums vor. Die Zeichnung und die ganze Idee gefiel dem Prälaten im höch-



Kirchen von Steinhausen, Weissenau und Weingarten (Grundrisse) (aus Ritz und Pfeifer, Barock usw., mit gütiger Erlaubnis des Verlags).

sten Grad; frohbewegt schrieb er nämlich in sein Diarium von einem „feinen Rißel“, das ihm präsentiert worden sei.

Wenige Wochen nachher begann der Abt schon mit den Vorbereitungen zu dem in Aussicht genommenen Bauwesen. Den 11. Mai z. B. kaufte er im Mochenwanger Wald viele Bretter für den künftigen Steinhauser Gotteshausbau. Es wurde sodann eine „fast unglaubliche Menge von Material aller Gattung“ beschafft. Viele Bausteine sprengte man in der ganzen Umgegend mit Pulver, die größeren derselben wurden von dem Ochsengepaar des Klosters auf zwei Lastwagen, die kleineren aber von Gefährten

¹⁾ Vergl. darüber die feinsinnige Monographie von Muchall-Viebrock (1912) S. 19 ff.

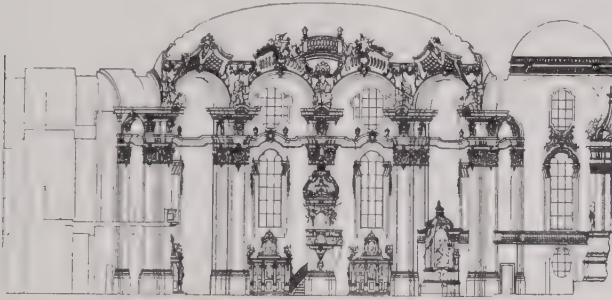
der Klosteruntertanen auf den Bauplatz geführt. Einiges Material, namentlich Holz, wurde von den außerhalb des Klosterherrschaftsgebietes befindlichen Bewohnern von Muttensweiler, Winterstetten, Jüngoldingen, Grot, Unter- und Oberessendorf und Mariazell (jetzt Eberhardzell genannt) gebracht. In vielen Hunderten von Fuhren beförderte man Baum- und Bruchsteine, besonders auch aus dem Steinbruch von Sießen bei Saulgau, auf die Baustelle.

Bereits im folgenden Jahr (1728) wurde Dominikus Zimmermann förmlich als Baumeister angenommen. Diesem Baudirektor wurden für jedes Baujahr 250 Gulden und nach Beendigung der Neubautätigkeit 50 Gulden Trinkgeld versprochen, dem Palier täglich 1 Gulden. Ueber das Baugeschäft schloß man keinen

mit dem Graben der Fundamente des neuen Wallfahrts-gotteshauses; nachher legte Abt Didakus den Grundstein. Als Platz, auf welchen der Neubau zu stehen kam, benützte man wenigstens teilweise den Standort des abgebrochenen Wallfahrtsheiligtums. Weil aber der Neubau die frühere Kirche an Größe bedeutend überragen sollte, mußte man auch noch die Hälfte eines Gartens, welchen der nächstgelegene Bauer Hummler zu Lehen hatte, überbauen. Ein Teil des Terrains, auf dem die neue Kirche steht, war früher als Begräbnisplatz in Benützung gewesen.

Mit den Grundmauern ging man 7 Fuß in die Tiefe, das Gemäuer erhielt eine Stärke von 6 Schuh. Die Bautätigkeit war so eifrig, daß den 18. August 1728 das Gemäuer schon 23 Fuß über den Boden emporragte. Am 21. Oktober

(St. Ursulafest) stellten die Maurer- und Zimmerleute ihre Arbeit am Kirchenbau für das Jahr 1728 ein. Obwohl es sonst Brauch war, den Maurern, Steinmetzen und Handlangern vom Tag des hl. Gallus an weniger Lohn zu verabreichen, als zur Sommerzeit, hat der Prälat dieses-



Kirche von Steinhausen (Inneres)
(aus Kitz und Pfeifer, mit gütiger Erlaubnis des Verlags).

Gesamtakkord ab, vielmehr wurde alles im Tagelohn gearbeitet.

Am 29. März 1728 verbrachte man das Steinhauser Gnadenbild aus der alten Wallfahrtskirche nach Schussenried, wo es während der ganzen Bauzeit und noch ein paar Jahre länger auf dem St. Vinzenzaltare ruhte. Gleich nach dieser Translation wurden die Paramente und die sonstigen kirchlichen Gebrauchsgegenstände aus der bisherigen Kirche entfernt; nachher wurde das Gestühl, die Altäre, das Gefäße und die Orgel beseitigt; zuletzt aber legte man die Kirche selbst, den Turm und die Friedhofmauer nieder. Dieses letztere Geschäft war ungemein beschwerlich und erforderte viele Mühe, sogar die Anwendung von Sprengpulver.

Sofort nach der Niederlegung des ursprünglichen Kirchengebäudes begann man

mal doch keine Lohnreduktion eintreten lassen, weil die Arbeiter zwei Tage lang zu Ehren Mariä ganz umsonst tätig gewesen waren. Im folgenden Jahr wurde den 4. Mai mit dem Aufführen des Gemäuers fortgefahren. Während sämtlicher Baujahre wurde angefirengt gearbeitet, so daß der gewaltige Neubau immer höher und höher stieg, in verhältnismäßig kurzer Zeit unter Dach kam und zur Vollendung gelangte. Bereits den 24. November 1731 (es war ein Samstag, also ein Wallfahrtstag) hatte der Abt Didakus die hohe Freude, nach herkömmlichem Ritus das prächtige Marienwallfahrtsheiligtum benedizieren zu können. Von diesem Zeitpunkt an wurde in dem neuerstellten Tempel regelmässiger Gottesdienst abgehalten. Es waren somit kaum vier Baujahre erforderlich, um das „weitschichtige“,

imposante kirchliche Gebäude zu erstellen und es seiner erhabenen Bestimmung übergeben zu können. Allerdings waren schon „ein undt anderes Jahr“ lang vor dem eigentlichen Baubeginn umfangreiche Vorbereitungen getroffen und Zurüstungen gemacht worden; namentlich aber war die Zahl der beim Bau tätigen Hände eine sehr beträchtliche, wenigstens in den beiden letzten Sommern der Bauperiode arbeiteten gleichzeitig immer zweihundert Personen (Zimmerleute, Schreiner, Sandgräber, Steinsprenger, Maurer, Handlanger, Bildhauer, Steinmetzen, Glaser, Maler, Stuckatoren usw.). Diese Arbeitsgelegenheit war manchem armen Klostergebietsangehörigen überaus angenehm, namentlich aber auch den Bewohnern des Dörfchens Aichen bei Stafflangen. Diese Ortschaft Aichen war nämlich gerade zu Beginn des Steinhauser Kirchenneubaus (den 12. April 1728) durch Fahrlässigkeit beinahe gänzlich abgebrannt. Die so ins Unglück geratenen Bürger erholten sich aber durch Teilnahme an dem Aufbau der jetzigen Steinhauser Pfarrkirche so sehr, daß sie nicht bloß ihre eingestürzten Häuser ohne „hartes Notleiden“ neu erstellen, sondern auch ihre kontrahierten Schulden allmählich tilgen konnten. Ein Schussenrieder Ordensmann berichtet, er habe selbst einen Bauersmann aus Steinhausen gesehen, welcher nach beendetem Neubau mit zum Himmel erhobenen Händen und mit Tränen in den Augen dem Allhöchsten dankte und ausrief: „Nun habe ich, Gott sei unendlicher Dank! mit Vergünstigung meiner gnädigen Herrschaft bei diesem Kirchenbau mit Arbeiten so viel verdient, daß ich alle meine Schulden bereinigen und noch darüber ein ehrliches Stücklein Geld hinterlegen konnte.“

(Fortsetzung folgt.)

Ein interessantes Buch.

Früher im Besiz von C. Mörike.

Von Dekan Reiter.

Im Jahre 1875, dem Todesjahre Mörikes, schenkte mir Frau Professor Mörike in Mergentheim ein wertvolles Gebetbuch, welches sie auf ihr Namensfest — In diem Sanctae Margaretae 1859

— von ihrem Gemahl C. Mörike zum Geschenk erhalten hatte. Das Gebetbuch enthält auf 68 Pergamentblättern sehr sorgfältig geschriebene, lateinische Psalmen und Gebete, darunter auch die Allerheiligenlitanei und Meßgebete. Manche Buchstaben und Ueberschriften weisen in ihren Federzeichnungen besondere Verzierungen auf. Für die Frage nach der Entstehungszeit des Buches dürfte das Jahr 1775 in Betracht kommen, welches in demselben ganz vorne, unter zwei Zeichen oder Buchstaben angegeben ist.

Der Verfasser oder Schreiber des Werkes blieb mir anfangs unbekannt, bis ich die erste Seite des „Titelblattes“ — Bignette mit Worten aus dem 140. Psalm — näher betrachtete und in den unteren Schnörkeln die Worte zusammenlas: *Scriptis Joanes Sebastianus Fischer regiminis electoralis Moguntini cancellista.*

Das Buch stammt also aus Mainz, das meldet uns die erste Seite des Titelblattes. Die zweite oder Innenseite desselben bietet auf einem aufgeklebten, goldgeränderten Pergamentblättchen eine hübsche Malerei, welche die Darstellung Jesu im Tempel zu ihrem Gegenstande hat. Für die Ikonographie scheint der Umstand Beachtung zu verdienen, daß bei Simeon eine knieende Figur ein großes Buch hält, wie wenn dasselbe zum Gebrauche für den funktionierenden Priester bestimmt wäre. Das Bildchen könnte von Mörike auf der Innenseite des fraglichen Blattes angebracht worden sein, damit die Widmung an Margarete unter der älteren Widmung nicht leide. Diese ältere Widmung, welche nach Wegnahme des Bildchens zum Vorschein kam, hat folgenden Wortlaut:

Dem Herrn Porta Secretaire Ihrer
Excellence Reichsfreyfrau von Schmitt-
burg geborne D'Elz Rodendorff zum
Andenten von Wendelin München Welt-
priester.

Am 26ten 8ber (Oktober) 1802.

Neue Fragen. Wer war dieser Porta? Der Name Port oder Porta kommt öfters vor, und die Kunstgeschichte nennt uns eine Glockengießerfamilie de oder a Porta, welche in Borarlberg lebte und aus Graubünden stammen soll.

Und Erzellenz von Schmittsburg?

Herr Oberbibliothekar Dr. Wolff in München, welcher auf Anregung meines Freundes, des Herrn Geheimrats Prof. Dr. Knöpfler, dieser Frage nachging, glaubte annehmen zu dürfen, daß es sich hier um die Gemahlin des Dantian Hugo Casimir Philipp Joseph Freiherrn von Schmittsburg handle. Dieser war des hohen Erzstifts Trier Erzbischof, auch Kurmainzischer wirklicher Geheimrat und Oberamtmann zu Orb und Lohr, als welcher er in Hausen residierte. Wie aus dem Kalender im Jahre 1797 S. 183 zu ersehen sei, haben die dortigen Oberamt männer auch den Titel Erzellenz geführt.

Ist diese Annahme von Dr. Wolff richtig, dann hätten wir in dem Namen Schmittsburg (Schmittsburg) eine Spur, welche von Kurmainz nach Unterfranken und eben damit nach Mergentheim führt und das Büchlein von seinen früheren Faten Kunde bringen heißt.

Vielleicht ist zu hoffen, daß die Namen Fischer, Porta und München sich noch ermitteln lassen aus den Kurmainzischen Hofkalendern aus den Jahren 1775 und 1802.

Literatur.

Wallfahrten zu U. L. Frau in Legende und Geschichte. Von Stephan Beißel S. J. Mit 124 Abbildungen. XII und 514 S. Freiburg i. Br., Herder, 1913. Preis Mk. 13.—, gebd. Mk. 15.50.

Seinen beiden Bänden über die Marienverehrung im Mittelalter und im 16. und 17. Jahrhundert hat der Verfasser das oben genannte Werk als weiteren erwünschten Beitrag zu einer Geschichte der Marienverehrung folgen lassen. Es ist sehr zu begrüßen, daß der Verfasser sich nicht bloß auf die Gnadenbilder und Wallfahrtsorte des 16. und 17. Jahrhunderts in Europa beschränkt hat, wie es sein ursprünglicher Plan war. Denn auch im Falle der Beschränkung auf jene Zeit wäre eine absolute Vollständigkeit doch nicht erreicht worden. So aber haben wir einen abgerundeten Plan einer Marienischen Wallfahrts-geschichte, die nun ihre Ergänzung und Vervollständigung sicher finden wird. Möge es dem gelehrten Verfasser selbst vergönnt sein, sein Werk dieser Vollendung entgegen zu führen!

Der erste Teil des Werkes in 13 Kapiteln verbreitet sich über Wallfahrtsorte im allgemeinen, Wallfahrtslegenden, Marienerscheinungen, Heilungen und Gebetsverhöörungen, Kraft und Wert der Wallfahrtsbilder, deren Herkunft und Wechsel, die Namen derselben, ihre Ikonographie, Be-
kleidung und Krönung der Gnadenbilder, Weihe-

gaben, Pilger, Ehrung der Gnadenbilder durch Städte und Fürsten, und Wallfahrtskirchen.

Der zweite Teil enthält zwei Kapitel, von denen das erste über die Zahl und Literatur der Wallfahrtsorte handelt, während das zweite eine Aufzählung der wichtigsten marienischen Gnadenbilder und Wallfahrtsorte gibt.

Das ganze Werk schließt einen überreichen Inhalt ein, der mit Bienenfleiß zusammengetragen und reichlich mit vorzüglichen Illustrationen geschmückt ist. Die allgemeinen Gesichtspunkte bei Beurteilung der Gnadenorte, Gnadenbilder und Wallfahrten usw. kommen in den einzelnen Abschnitten zu einer präzisen und unanfechtbaren Beurteilung.

Für unsere Leser und den Verfasser mag die folgende Zusammenstellung der Wallfahrtsorte Württembergs resp. der Diözese Rottenburg von Interesse sein: Genannt sind im Werke als unserer Diözese angehörig folgende Orte: Aulendorf seit 1857, es muß wohl heißen 1657. Deggingen, ohne die nähere Bezeichnung: Ave Maria (bei Deggingen). Dözbürg. Schönenberg bei Ellwangen. Gottesau bei Hemmingen (Württemberg): ob das nicht eine Verwechslung mit Gattin bei Hemmighausen sein soll? Herrenberg, jetzt evangelisch. Hohenrechberg, OA. Gmünd, wird in dem Werk S. 36 und S. 331 in Bayern liegend bezeichnet. Von dem dortigen Gnadenbilde existiert auch ein jetzt selten gewordener Kupferstich. Riedlingen, Wallfahrtskirche auf dem Hügel „Buße“: gemeint ist die Wallfahrtskirche zur schmerzhaften Mutter auf dem Berge Bußen, Pfarrei Disingen, 8,7 km von Riedlingen entfernt. Rottweil, gemeint ist ein bescheidenes Marienbild in der ehemaligen Dominikanerkirche, Stich mit Gebet in meinem Besitz. Rottenburg-Wegental. Thüngental bei Hall, jetzt evangelisch. Unterkochen. Nicht genannt sind folgende marienische Wallfahrtsorte unserer Diözese: 1. Aggenhausen, Pfarrei Wahlstetten, Kapelle, ehemalige Wallfahrtskirche U. L. Fr., jetzt noch mit Sonntagsmesse. 2. Bergatreute mit Gnadenbild einer blutenden Madonna. 3. Blaubeuren, evangelische Kirche zu Maria Heimsuchung, jetzt noch Ziel einer katholischen Wallfahrt, besonders an Maria Heimsuchung. 4. Flochberg, OA. Neresheim, Wallfahrtskapelle zu U. L. Fr. auf dem Roggenacker seit 1582. 5. Friedberg, OA. Saulgau, Wallfahrts-Bild zur schmerzhaften Muttergottes. 6. Gundelsheim a. N., dazu gehört Guttenberg (Heßlich), Wallfahrt zur „Muttergottes im Glend“. 7. Heiligenbronn, OA. Dorb, zur schmerzhaften Muttergottes. 8. Heiligenbronn, OA. Oberndorf, zur schmerzhaften Muttergottes. 9. Höchstberg, Maria ad nubes, Wallfahrtskirche. 10. Herberg, OA. Gaildorf, jetzt evangelisch, einstige Wallfahrtskirche zur Muttergottes. 11. Jagstheim, OA. Ellwangen, Marienwallfahrt. 12. Kirchheim am Ries, Muttergotteswallfahrtskapelle. 13. Laudenbach, OA. Mergentheim, Bergkirche, Wallfahrt zur schmerzhaften Muttergottes. 14. Maria-Buch, OA. Neresheim, Wallfahrtskapelle. 15. Mariatal bei Weissenau, Kapelle

mit Wallfahrt. 16. Neusatz, Pfarrei Schöntal, Wallfahrt zur Muttergottes, besonders am Schmerzensfreitag und Heimsuchung. 17. Oberherrlingen, DA. Blaubeuren, Wallfahrt zu Maria Hilf. 18. Pfärrich, Wallfahrt zur schmerzhaften Muttergottes. 19. Schömburg, DA. Nottwil, Wallfahrt zur schmerzhaften Muttergottes auf dem Palmühl. 20. Steinhäusen, DA. Biberach, Gnadenbild zur schmerzhaften Muttergottes. 21. Untergröningen, DA. Gaildorf, wo sich jetzt in der Kirche, ehemaligen Schloßkapelle, das Gnadenbild der Muttergottes vom Herberg, DA. Gaildorf, befindet. Anzuführen ist noch, daß sich das Gnadenbild der Dozburger Wallfahrt jetzt in der Pfarrkirche zu Wiesensteig befindet. Dasselbe wurde schon 1889 verehrt und 1805 nach Wiesensteig übertragen. Die in Beißels Werk aufgeführten und vom Rezensenten genannten Orte zusammen würden also für unsere Diözese etliche 30 Wallfahrtsorte oder Gnadenbilder zu Ehren M. L. Fr. ergeben. Es ist übrigens auch diese Aufzählung noch nicht lückenlos. Ueber Marienwallfahrtsorte der vorreformatorischen Zeit an jetzt evangelischen Orten ist das Verzeichnis der Wallfahrtsorte in Württemberg im Diözesanarchiv von Schwaben XVI, 1889, S. 134 ff. zu vergleichen.

An alten Stichen von Gnaden- und Wallfahrtsbildern möchte ich notieren: 1. Zu S. 133 Elden: Thaumaturga Elderensis ab ao 1466 omnibus propitia attacta von Klauber, Augsburg. 2. Altes gnadenreiches Vesperbild in dem Frauenkloster O. S. J. zu Günzburg von P. Busch, Augsburg. 3. Trostreiches Gnadenbild der Unbefleckten Empfängnis Maria in dem Kloster Wessobrunn O. S. B. aus einem Gebetbuch, betitelt: Marianisches Sonnenblümlein, und

auf Bruderschaftszetteln. 4. Mater decor Corneli von Jacobus de Man. 5. Maria Hilf von Johann Sadeler 1644. 6. Zu S. 47: Gnadenbildnis in der Domkirche zu Antona, welches den 25. Juni 1796 die Augen zu öffnen und zu schließen angefangen hat, von M. Schön, Augsburg. 7. Fünf Gnadenbilder in Benediktinerkirchen (Maria de Piscina in Rom, Mariazell in Steiermark, Einsiedeln, Wessobrunn, Ettal) auf einem Blatt von Klauber, Augsburg 1784. 8. Rosenkranzbruderschaftsbild mit dem Bild der blutenden Madonna und der Inschrift: in gremio Matris sedet Sapientia Patris von Klauber, Augsburg. 9. „Heilige Frau Stifterin zu Ettal“ von J. E. Belling, Augsburg 1765. 10. Maria, Die gute Beraterin von S. Benedict in piscinula zu Rom von Klauber 1787. 11. Maria in stella bei den unbefleckten Augustinern in Taga von J. E. Belling, Augsburg. 12. Schöner Stich der Alt-Deitinger Madonna von Jungwirth, München. 13. Stich des Einsiedler Heiligtums von G. A. Wolfgang 1681 in Cella Meinradi bei Joseph Neymann, Einsiedeln 1681. 14. Maria von Neuhberg (Hohenreuhberg), DA. Gmünd, von Göz, Augsburg. 15. Maria vom guten Rat in der uralten der schmerzhaften Mutter Wallfahrts- und Pfarrkirchen zu Mooshausen, Bruderschaftszettel mit Stich von Franz Joseph Kalchgrober.

Als Versehen bei der Korrektur seien notiert: S. 65 muß statt der Jahreszahl 1843 wohl 1483 zu lesen sein. S. 114 ist zu schreiben della Strada.

Das ungemein reichhaltige Buch bietet für jeden Leser interessante Anregungen in Fülle. Möge es bei den Verehrern Mariens und den Freunden der Mariologie gute Aufnahme finden!

Ulm=Stöfingen. Wesser, Stadtpfarrer.

Annoucen.

Baumgärtner's Buchhandlung, Leipzig.

Interessenten zur Anschaffung warm zu empfehlen:

Barock, Rokoko und Louis XVI. aus Schwaben und der Schweiz.

Herausgegeben von Wilhelm Kick, Architekt.

88 Tafeln, 36×48 cm, mit Text von Dr. B. Pfeifer.

Zweite, neu durchgesehene Auflage. In Mappe 40 Mark.

In diesem monumentalen Werke sind die schönsten Baudenkmale (insbesondere die kirchlichen) Oberschwabens aus den Jahren 1670–1790 in photographischen Aufnahmen wiedergegeben. Schritt für Schritt wird die Kunstentwicklung vom Barock zum Rokoko und hierauf wieder zum Klassizismus (Louis XVI.) in Bild und Beschreibung vorgeführt, und gibt es schwerlich etwas Instruktiveres, um die Entwicklung der Baukunst seit dem Dreissigjährigen Kriege kennen zu lernen.

APR 24 1886



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Mr. 9. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung 1914. Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

Friedhofsanlage und Friedhofskunst.

Von Dr. Ludwig Baur, Tübingen.

(Fortsetzung.)

3. Die Einfriedung des Gottesackers.

Wichtig für die günstige oder ungünstige Eingliederung des Gottesackers in seine landschaftliche Umgebung ist die Art seiner Umfriedung; auf sie muß besondere Sorgfalt verwendet werden. Auf ländlichen und kleinstädtischen Friedhöfen trifft man oft ganz ungenügende Umfriedungen. Vor allem muß das etwas berbe, aber wahre Wort *Hüttenrauch* gelten: „Ein Friedhof muß anders eingefriedet sein als eine Fohlenkoppel oder eine Gänzweide“¹⁾. Man wird vor allem darauf sehen müssen, daß keine Stacheldrahtzäune für den Gottesacker verwendet werden; keine gewöhnlichen, kunstlos aneinander genagelten Bretter; auch eine Umfriedung in Form von Lattenzäunen empfiehlt sich nicht. Ebenso wenig die nüchternen und kleinlich und profan wirkenden schwarz gestrichenen Eisengitter. Alle diese Formen sind zu profan in ihrem Eindruck und entsprechen in keiner Weise der ernsten Würde, die dem Gottesacker gewahrt bleiben muß.

Am besten empfehlen sich für Friedhofsumzäunungen die Mauer und lebendige grüne Hecke²⁾.

¹⁾ *Hüttenrauch*, Der ländliche Friedhof... Auch Graeffel betont a. a. O. S. 28 u. 29 die bedeutungsvolle Wichtigkeit der Einfriedung des Gottesackers.

²⁾ Schon alte Verfügungen verlangen, daß die Gottesacker mit Mauern umgeben seien zum Schutz der Leichname vor wilden Tieren.

Die Mauer soll nicht als rohe Backsteinmauer, sondern verputzt aufgeführt werden. Wo die Ausdehnung des Gottesackers nicht zu groß ist, empfiehlt sich, eine einfache gradlinige, oben vielleicht mit roten Ziegeln gedeckte Mauer aufzuführen, ohne jede Unterbrechung. So ist es auch zumeist auf alten Friedhöfen. Diese lange Mauerlinie kann im Landschaftsbild einen hohen ästhetischen Wert erhalten. Sie wirkt ernst und ruhig. Sie paßt ganz zum Wesen der Totenstätte und bereitet mit den einfachsten Mitteln auf die Stimmung des Gottesackers vor. — Wo die Ausmaße zu groß sind, also eine einfache gradlinige Mauer nicht mehr ganz durchführbar ist, da gibt es zwei einfache Mittel, um ihre obere Horizontallinie vertikal zu gliedern: nämlich entweder bringt man außen gemauerte (schräg aufwärts laufende) Pfeiler an, die aber nicht ganz bis an die obere Mauerlinie zu reichen brauchen, oder man macht von Zeit zu Zeit kapellenartige Ueberbauten, die man für Familiendenkmäler, Kruzifixe und die größeren Familiengräber reserviert, oder man läßt auch durch einige Tor-
eingänge mit entsprechendem Portalaufbau die Mauer unterbrochen werden¹⁾.

Die Mauer muß dem Gelände auf- und absteigend folgen. Stellenweise mit Efeu, wilden Reben oder wilden Rosen bewachsen, wirkt eine solche Mauer immer ganz ausgezeichnet. Und wo man Gottesacker anlegt, sollte man eine Mauereinfriedung machen, zumal, da sie auch tatsächlich

¹⁾ Vergl. Graeffel, a. a. O. S. 28 f.

immer noch das Billigste ist ¹⁾ — auch noch billiger als die Heckenumfriedung. Nicht mit Unrecht wird neuerdings das Verlangen laut, auch schon vor der Friedhofmauer zunächst einen Rasenstreifen anzubringen und zu beiden Seiten dieses Rasenreifens eine Doppelallee von Pappeln, Birken, Linden oder Tannen zu pflanzen. In der Tat müßte ein so umfriedeter Gottesacker sich als bedeutsamer Teil des gesamten Landschaftsbildes zur Geltung bringen.

Die zweitbeste Art der Umfriedung des Gottesackers ist die lebendige Hecke. Sie muß natürlich dicht, körperhaft sein. Es eignen sich dafür besonders Thuja, Taxushecken, Tannen- oder Weißdornhecken.

4. Auch das Eingangstor zum Gottesacker muß monumental, feierlich und würdig gestaltet werden. Zunächst ist der Eingang architektonisch hervorzuheben durch einen entsprechenden, aus der Mauerlinie hervorragenden Portalbau, der aber durchaus nichts Proziges zu haben braucht. — An demselben läßt sich passender plastischer, eventuell auch Fresko-Schmuck, ein auferstandener Christus, eine Pietà, eine Grablegung Christi und dergleichen anbringen. Jedenfalls soll er eine passende Inschrift tragen, z. B.: „*Summa corda!*“ oder: „*Et expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi. Amen!*“ oder: „*Es kommt der Tag und die Stunde, da alle, die in den Gräbern ruhen, die Stimme des Sohnes Gottes hören werden,*“ oder: „*Tod, wo ist dein Stachel, wo ist dein Sieg, o Hölle*“ und dergleichen. — Auch gärtnerisch muß der Gottesackereingang hervorgehoben werden. Jedenfalls ist der Eingang nicht der geeignete Platz, wo Topfscherben, verwelte Kränze und lieblich duftende Kompositen ihren idyllischen Dasein zu führen hätten²⁾. Am Eingang zum Gottesacker soll eine schöne

Baumgruppe (Linden, Kastanien, Akazien, Buchen) oder wenigstens links und rechts je eine Linde zc. angepflanzt werden. Auch macht es sich gut, wenn auf den Torpfeiler Basen mit entsprechenden Blumen, z. B. hängende Geranien, Kapuzinerkresse und dergleichen aufgestellt werden. Man wird Hüttenrauch recht geben müssen, wenn er anrät, bezw. fordert, daß nicht sofort jenseits des Tores die Belegung beginne, sondern freier Platz gelassen werde für Rasen, Blumenbeete, Blattpflanzengruppen³⁾. Das Eingangstor selbst wird je nach den Verhältnissen verschieden gestaltet werden müssen. Es kann ein hölzernes Tor mit Beschlägen sein. Schön machen sich auch gut gearbeitete schmiedeiserne Tore, schlecht die Staketenzauntore, die unkünstlerisch und so prosaisch-philiströs sind, als es eben nur möglich ist.

5. In der Mitte des Friedhofs bezw. an einer das Ganze beherrschenden Stelle muß ein Friedhofskreuz, wötmöglich eine große Kreuzigungsgruppe angebracht werden, wenn nicht eine eigentliche größere Gottesackerkapelle erbaut wird, an welche dann der Kruzifixus oder eine Kreuzigungsgruppe sich passend anlehnen würde. Darauf müssen wir besonders bestehen. Denn das Kreuz ist für uns Christen das Zeichen der Erlösung von Tod und Sünde, das Unterpfand des ewigen Heils. Es soll auf dem Gottesacker seine vielseitige Predigt halten und den Trauernden die Quelle des einzig wahren Trostes sein und bleiben. Die Kommunen haben diesen religiösen Gedanken zu respektieren. Das Gegenteil wäre rohe Intoleranz. Andererseits soll man nun auf dieses Gottesackerkreuz auch wirklich etwas aufwenden und es nicht durch einen Handwerker, sondern durch einen wirklichen Künstler herstellen lassen.

6. Auf die Bauten, die im Gottesacker anzubringen sind, wollen wir in diesem Zusammenhang nicht weiter eingehen. Jedenfalls für Städte mit hauptsächlich katholischer Bevölkerung oder für größere katholische Orte ist eine entsprechend große Gottesackerkapelle anzustreben, in welcher dann auch Seelengottesdienste gestiftet werden könnten. — Dann werden

¹⁾ Kühner, Mehr Sinn für die Stätte unserer Toten 21.

²⁾ Hüttenrauch, Der ländliche Friedhof, S. 25.
³⁾ Ganz philiströs bürokratisch nimmt es sich aus, wenn man den Eingang zum Friedhof nicht anders zu betonen weiß, als durch Anbringung einer unendlichen Serie von Paragraphen „betreffs Friedhofordnung“. Diese soll anderswo beseitigt werden.

⁴⁾ Ebenso Böhner a. a. O. 21 f.

für Städte Leichenhallen und Leichenkammern, Remisen gebaut werden müssen, Raum für Beerdigungsrequisiten und Gärtnerwerkzeug ist vorzusehen. All diese Bauten, so unbedeutend sie sein mögen, gestatten eine durchaus künstlerische und mit dem Gesamtfriedhof harmonisch zusammenwirkende Gestaltung, wenn sie der rechte Mann in die Hand bekommt.

7. Die Gräber auf dem Gottesacker. — Nun kommen wir zu einem für die ästhetische Gestaltung unserer Friedhöfe sehr wichtigen Element: zum Grab und seiner Behandlung. Man wird nicht leugnen können, daß gerade auch die Behandlung des Grabes mitschuldig ist an dem unbefriedigenden Zustand unserer Gottesäcker, den man heute so vielfach beklagt. Eine Besserung wird also vor allem auch hier ihren Anfang nehmen müssen. — Nun mag aber gleich vorausgeschickt sein, daß man sich dabei vor allem, was die Belegung der Gräberfelder angeht, wird hüten müssen vor dem Fehler, nun kritisch und in unverständiger Nachahmungssucht die Grundsätze, die bei den großen Park- und Waldfriedhöfen für die Belegung maßgebend geworden sind, auf unsere kleineren Stadt- und Dorffriedhöfe zu übertragen. Dafür ist auf letzteren schon der nötige Platz nicht vorhanden. Die Scheidung der Gräber der Erwachsenen und der Kindergräber wird wohl allgemein beizubehalten sein, und es ist mir auch nicht bekannt geworden, daß an dieser Trennung — abgesehen vom Familiengrab! — gerüttelt worden wäre.

(Fortsetzung folgt.)

Die angeblich älteste deutsche Glockeninschrift.

Von Lic. E. Stolz, Ergenzingen.

Der Ruhm, die älteste oder wenigstens eine der ältesten deutschen Glockeninschriften zu besitzen, wird vielfach der Pfarrkirche von Ersingen, OA. Ehingen, zugeschrieben. So ist bei H. Otte und E. Wernicke, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie I⁵ (1885), 445 von „der so weit bekannt ältesten deutschen Glockeninschrift zu Ersingen in Württemberg“ die Rede; man vgl. dazu H. Otte, Glocken-

funde ²1884, 119, St. Beißel in den Stimmen aus Maria-Laach, Erg. 66 (1896), 135, R. Th. Zingeler in der Beilage zur Allgem. Zeitung 1905, Nr. 308, E. Michael, Geschichte des deutschen Volkes V (1911), 256 und R. Walter, Glockenfunde 1913, 204. Alle genannten Autoren gehen dabei von der Voraussetzung aus, daß die gemeinte Glocke aus dem Jahre 1306 stamme, während Bischof P. W. v. Keppler, Württemberg's kirchl. Kunstaltertümer 1888, 75 dafür das Jahr 1406 angibt. In Wirklichkeit stamme aber die Glocke, wie das Korrespondenzblatt des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben 1877, 50 und die neue Oberamtsbeschreibung von Ehingen II (1893), 101 dartun, erst aus dem Jahre 1506 und wies näherhin diese Inschrift auf: o maria gotes celle habin huot was ich uber schelle anno domini MCCCCCVI. Die Glocke ist jetzt nicht mehr vorhanden, da sie nach freundlicher Mitteilung des Herrn Ortspfarrers Luppold 1911 anlässlich der Anschaffung eines neuen Kirchengeläutes von dem Lieferanten Heinrich Kurz in Stuttgart in Kauf genommen und zum Guß der neuen Glocken verwendet wurde. Darnach ist die alte Ersinger Glocke um genau 200 Jahre später anzusetzen, und wird es ohne weiteres unwahrscheinlich, daß ihre Inschrift die älteste Glockeninschrift in deutscher Sprache darstellt bzw. dargestellt hat.

Welcher Glocke sicher dieser Vorzug zukommt, die älteste Inschrift in deutscher Sprache zu besitzen, läßt sich nicht so leicht feststellen. Die ältesten Glocken sind bekanntlich zumeist nicht datiert, und darum kann ihr genaues Alter nur schwer oder gar nicht mehr bestimmt werden. Eines der Hauptmerkmale zur Bestimmung solcher Glocken bildet die verwendete Schriftart. Darnach darf als sicher angenommen werden, daß alle Glocken mit gotischer Majuskelschrift die Ersinger Glocke an Alter weit übertreffen; doch sind bei diesen Glocken deutsche Inschriften noch selten. Beispiele siehe bei Otte-Wernicke, Kunstarchäologie I, 445 und Walter 170 ff. Unter den datierten Glocken gibt es ebenfalls mehrere Beispiele mit deutschen Inschriften, die nicht bloß dem wahren Datum

der Erfinger Glocke (1506), sondern auch dem Jahre 1306 vorausliegen. Freilich, das Alter der ersten in Betracht kommenden Glocke ist nicht genügend sichergestellt.

Nach H. Böckeler, Beiträge zur Glockenkunde 1882, 75 A. 1 wird vielfach eine Glocke in Herkenrat, Kr. Mülheim am Rhein, vom Jahre 1109 als die erste datierte Glocke mit deutscher Inschrift bezeichnet; hier liegt aber, wie schon Böckeler vermutet hat, ein Irrtum bezüglich der Jahreszahl vor, insofern damit die von Walter S. 294, vergl. 887 angeführte St. Annaglocke dieses Orts gemeint ist, die aus dem Jahr 1509 stammt und die Inschrift trägt:

anna heis ich — in ere gotz lueden ich
quoids (Wetter) verdrieven ich —
Tönis tzo Cölln guess mich.

Nach Walter S. 168 kommt der 1893 umgegossene Glocke von Wiltthen in Sachsen die älteste datierte deutsche Inschrift zu mit dem Wortlaut: HILF. GOT. MARIA. BEROT. VAS. ICH. PEGIN. DAS. ES. EIN. GUT. ENT. GEVJNT. IM CCXII. AR. Von der Inschrift ist der drittletzte Buchstabe I wohl zu dem sonst verstümmelten letzten Wort zu ziehen, so daß die Glocke eher dem Jahr 1211 als 1212 (wie Walter will) angehören dürfte. Und da sonst der Vers: Hilf Got, Maria berot erst auf Glocken des 14. Jahrhunderts sicher bezeugt ist, wie denn auch Walter selbst S. 224 als nächstes datiertes Beispiel für die einfache Anrufung Hilf Got erst die Glocke von Bernshausen in Hannover v. J. 1399 anführt, muß auch so noch das Alter der Wiltthener Glocke Bedenken erregen und darum zweifelhaft bleiben. Das nächste Beispiel bildet die zweitgrößte Glocke von Mainz, die 1298 gegossen wurde und 1767 beim Dombbrand unterging (S. 202 f.). Sie wies folgende Inschrift mit gemischtem Texte auf:

Anno Dni MCCXCVIII. virgula per
[= vigilia oder vincula petri?]

Ossana heisin ich alle meinzer
glockin uberdon ich.
Fulmen quando sono pluvias cum
grandine pello.

Amon [Anton?] Albrech. mache
mich,

Darauf folgt die Glocke von Allenz, Kreis Mayen v. J. 1299 mit der Inschrift: o sant anna hilf vns: selfs dritt — m. henrich van proem gavs mich (S. 203). Vom Jahr 1300 ab werden dann die Beispiele von Glocken mit deutschen Inschriften immer häufiger. Speziell unter den Glocken Württembergs besitzt nach der Zusammenstellung von Bischof Keppler (S. 178, vgl. LXXIII) jene von Buchenbach, OA. Künzelsau, v. J. 1377 die älteste datierte deutsche Inschrift mit der Bitte: hilf uns maria aus aller nod. So kann die Inschrift der alten Erfinger Glocke keineswegs als die „älteste deutsche Glockeninschrift“ gelten; anderseits ist nach dem Ausgeführten auch die Bemerkung von G. Schönermark in der Zeitschrift für Bauwesen 39 (1889), 186, daß sich erst auf Glocken des 14. Jahrhunderts deutsche Legenden finden, nicht ganz richtig¹⁾.

Kommt der Erfinger Glocke auch kein ausnehmend hohes Alter zu, so gehört doch ihr Glockengebet zu jenen Inschriften, die auf schwäbischen Glocken nicht bloß häufiger, sondern auch verhältnismäßig früh verwendet werden. Als erstes Beispiel hiefür ließ sich die größere Glocke von Habstal, OA. Sigmaringen, ausfindig machen mit der Legende: Maria Gotes Celle Hab In Deiner Hut Was Ich Ueber Schele. Die dabei gebrauchte gotische Majuskelschrift verweist die Glocke höchst wahrscheinlich in die Zeit vor 1360, vgl. Zingeler-Laur, Die Bau- und Kunstdenkmale in den Hohenzollernschen Landen 1896, 211. Zahlreicher werden die Beispiele im 15. Jahrhundert, wobei jedoch der Vers immer noch keine feststehende Form aufweist. Hier kommt zuerst die Glocke von Zillhausen, OA. Balingen, v. J. 1418 in Betracht mit der Inschrift: maria gotes mad hab in huot was leb über erden (Keppler. 15), alsdann die größte Glocke von St. Moritz in Rottenburg-Ghingen v. J. 1419 mit der Version: o maria gottes zell behüt

¹⁾ Die älteste datierte Glocke des Abendlandes dürfte jene sein, die vor einigen Jahren im alten Ragusa in Dalmatien ausgraben wurde, mit dem Bilde des Täufers Johannes geschmückt ist und die Jahreszahl 1081 aufweist. Abbildung in Sterne und Blumen (Karlsruhe, Badenia) 1912, Nr. 23

was disu glock überschell, und aus dem gleichen Jahr die Glocke des Frauenmünsters in Zürich mit der tautologischen Erweiterung der Esfinger Legende: o maria muoter gotes celle usw. (Walter 204). Weiterhin folgen sich die Glocken von St. Peter in Zürich (1421, jetzt umgegossen), Unterdigisheim, OA. Balingen (1481), Baltringen, OA. Laupheim (1488), Altheim, OA. Ehingen (1507), Reute, OA. Waldsee (1515), Zilsbhausen, OA. Nagold (1530), Wiesensteig, OA. Geislingen (1688 und 1694), u. a.

Ihren Inhalt nach gehört die Inschrift zu jenen Glockengebeten, die in der Eigenart der deutschen Frömmigkeit des Mittelalters ein tiefes Gemüt und eine zarte Liebe zu Maria verraten. Der Vers macht die Glocke in poetischer Personifikation zum schützenden Wächter der Gemeinde, der allen Anfassern Leid und Freud des menschlichen Lebens getreulich anzeigt und ihnen mit seinem Rufen und Bitten in den mannigfachen Anliegen und Nöten Gottes Segen und der Heiligen Hilfe vermitteln will. Dabei nennt die Inschrift Maria Gottes Zelle, cella dei. Das ist einer der alten Ehrentitel Marias, der ihre Muttergotteswürde in markanter Weise ausdrückt. Die cella war nämlich der ehrwürdigste Teil der alten Tempel, in denen das Bild der Gottheit stand. Cella dei bedeutet also die besondere Wohnung Gottes. Mit der Menschwerdung Christi hat ja Gott bei Maria in ganz besonderer Weise Wohnung genommen und ihren Leib zum hochheiligen Tempel gemacht. Cella dei, Gottes Zelle in der Bedeutung von Mutter Gottes ist ein im Mittelalter viel gebrauchter Ausdruck. So nennt Adam von St. Viktor, einer der berühmtesten Dichter des Mittelalters (gestorben um 1185), Maria cella custos unguentorum, cella pigmentaria. Noch genauer heißt es in einem Hymnus, der wohl ebenfalls dem 12. Jahrhundert angehört, von Maria: Lux solaris, clara stella, — Spiritualis Dei cella, Paradisi patens porta, — Per quam salus fuit orta; ähnlich in einem Hymnus wohl aus dem 13. Jahrhundert: Ave maris stella, — Ave stella maris, Verbi Dei cella, — Virgo sin-

gularis. (Vgl. G. M. Dreves, Ein Jahrtausend lat. Hymnendichtung 1909 I, 269 und II, 284 f.). Es mag noch erwähnt werden, daß auch die Kirche des vor 1227 gegründeten Augustinerinnen- und späteren Dominikanerinnenklosters Gotteszell bei Gmünd Maria geweiht war.

Das Glockengebet selbst scheint ein deutsches Original zu sein. Von den lateinischen Glockeninschriften kommt als die noch am meisten entsprechende Parallele der leoninische Vers in Betracht: Me resonante pia populo succurre Maria! Diese letztere Inschrift findet sich ebenfalls auf vielen schwäbischen Glocken, darunter bereits auf der Pfannaglocke des Münsters von Freiburg i. N. vom Jahr 1258 (für den Ausdruck populo succurre vergleiche die Antiphon Alma redemptoris mater, die in den Analecta hymnica 50 (1907), 309 dem schwäbischen Grafensohn und Reichenauer Mönch Hermann Contractus, gestorben 1054, zugeschrieben wird). Auch von diesem Glockenverse existieren mehrere Varianten. Es seien angeführt: M. r. p. miseris succurre Maria (Altpölla, Diöz. St. Pölten, 13. Jh., vgl. Wörlich bei Dessau 1400 u. a. bei Walter 182; für den Ausdruck vergleiche die Antiphon zum Magnifikat der ersten Vesper von Marienfesten, die nach Kirchenlexikon ² VIII, 825 den hl. Augustinus zum Verfasser haben soll), ferner M. r. p. populi memor esto Maria (Wiblingen 1260, Brackenheim, got. Maj., Zürich, Grossmünster 1331, Hochmössingen, OA. Oberndorf, 1497, vgl. Kunst- und Altertumsdenkmale des Königreichs Württemberg, Schwarzwaldkreis 1897, 218), ähnlich M. r. p. populi memento Maria (Kirchentellinsfurt, OA. Tübingen, und Osterdingen, OA. Rottenburg, je 1502, vgl. auch Veringendorf, OA. Gammertingen (1400), bei Zingeler-Laur 46 f.).

Uebrigens übersetzt E. Michael a. a. O. V, 251 die Inschrift der Freiburger Djanna mit dem Vers: Schallt mein frommes Geläut, Hilf Deinem Volke, Maria. Ähnlich gibt Walter 208, A. 2 die Inschrift der Zürcher Glocke vom Jahre 1331 mit den Worten wieder: Wenn ich fromm ertöne, so sei des Volkes eingedenk, Maria. Es geht aber nicht an, das pia im Verse zu me resonante

zu ziehen. Die genannten Uebersetzer haben sich an der langen Silbe in *pia* gestoßen. Aber die mittelalterlichen Dichter haben sich diese Lizenz vielfach gestattet, eine grammatisch kurze Silbe in der Cäsur, zumal an der Reimstelle, als lang zu gebrauchen. Man vergleiche z. B. die verwandte Glockeninschrift von Biedentopf an der Lahn, 13. Jh.: *Nos et nostra pia gubernata virgo Maria*, bei Walter 202, A. 2. So dürfte der Vers eher zu übersetzen sein: Schallt mein Geläut, o so hilf dem Volk in Gnaden, Maria!

Die dritte Glocke von Merzhausen, OA. Lentkirch (1509), enthält zum Ersinger Glockengebet noch den Zusatz: und wann hic sterbe, das mir gottes Huld nicht velle (Reppeler 199). Da legt es sich nahe, an die Strophe zu denken, die dem Verfasser des Spruches vorgeschwebt haben mag:

Maria mater gratiae, — Mater misericordiae,
Tu nos ab hoste protege — Et hora mortis suscipe!

„Maria, Mutter voll der Gnad', — die stets Erbarmen mit uns hat,
Bewahr uns vor der Hölle Schlund, — Nimm auf uns in der Todesstund!“

Auch diese (lateinische) Strophe wurde vielfach zu Glockeninschriften verwendet. Als älteste Beispiele hierfür sind die Glocken von Stammheim bei Mühlheim a. Rh. 1453 und von Weiskirchen a. D. 1455 bekannt; von schwäbischen Glocken tragen jene zu Sulmingen, OA. Laupheim, 1513 und Weingarten 1519 diese Inschrift. Die Strophe selbst dürfte viel älter sein. Sie findet sich bereits in dem sog. Sterbebüchlein des hl. Anselm von Canterbury (gest. 1109) bei Migne, Patrol. Lat. 158, 685 f. und weist denselben Rhythmus und Reim auf, wie die echten Lieder des hl. Erzbischofs (vgl. *Analecta hymnica* 48, 94 ff., bes. Str. 20 und 33 der oratio ad B. M. V.). Als passendes Stoßgebet hat die Strophe auch in die Sterbegebete des *Rituale Romanum* (Necklinier Ausg. 1848, 158) Aufnahme gefunden. Unter anderem soll der fromme Kurfürst Maximilian I. von Bayern (gest. 1651) auf dem Sterbebett mit einem Marienbild in der Hand diese Worte gebetet haben.

Das Ersinger Glockengebet erfährt durch ein erst jüngst veröffentlichtes Protokoll (Extrakt) über die im Jahre 1699 im Ulmer Land vorgenommene Kirchenvisitation mit dem daraufhin erlassenen Ratsbescheid (vgl. *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte* Nr. 23 [1914], 141 ff.) noch eine ganz interessante Beleuchtung. Danach besaß auch die Kirche von Göttingen, OA. Ulm, eine Marienglocke mit der genaueren Umschrift: anno domini MCCCCLXXXV S. Maria, Gottes Celle, hab' in huet, was ich überschelle, die damals die große Wetterglocke hieß und als solche sehr hochgeschätzt war. Der Visitationsbericht weiß darüber zu melden: „Auf diese Glocke halten die benachbarten Papsisten im Kloster Etchingen sehr viel und sagen: so weit man diese Glocke höre, so weit schlage das Wetter nicht. — Der Mehner muß läuten, so lang das Wetter da steht und sollte es eine Stunde und länger währen, dabei er sich beschwert, es sei bei seinen Göttinger Leuten ein purer Aberglaube, und nicht bloß ein Zeichen, daß sie dabei beten sollten.“ (S. 148). Der auf diesen Bericht erlassene Ratsbescheid ging dann dahin: „Weil nicht nur die Gemeinde zu Göttingen, sondern auch die katholische Nachbarschaft den groben Aberglauben hegt, solang die daselbst sich befindliche, mit einem katholischen auf die Jungfrau Maria lautenden Reim bezeichnete Glocke geläutet werde, daß kein Wetter, bei denen, die es hören, Schaden an den Früchten tun könne, soll der Reim weggefeilt werden.“ Ob dieser Bescheid ausgeführt wurde, wird nicht mitgeteilt. Aber das geht aus diesem Bericht deutlich hervor, daß der Marianische Glockenvers im Schwäbischen als wirksames Schutzgebet gegen Unwetter angesehen und darum auf Wetterglocken angebracht wurde. So erklärt sich der häufige Gebrauch desselben zur Genüge.

Ikongraphisches.

Von Stefan Reiter.

Die Ikongraphie weiß uns über die bildliche Darstellung von Mariä Verkündigung ziemlich viel zu berichten, unter anderem meldet sie uns auch, daß der

Engel bisweilen ein versiegeltes Buch in seinen Händen trage. Statt des versiegelten Buches trägt derselbe auf einem der Kapitel des Domes zu Magdeburg den versiegelten himmlischen Brief.

Es soll diese sinnliche Auffassung uralt sein und sich da und dort finden.

Der Brief des Engels ist ein Brief des Heiles. Ein Brief des Verderbens wird — wohl mit Anspielung auf Col. 2, 14 — in einer aus dem 14. Jahrhundert stammenden Litanei von Cividale genannt. Dort heißt es: Maria, die du den Brief unseres Verderbens zerstörst, bitte für uns!

Das Epitaph des Domherrn Richard v. Bredow im Dome zu Magdeburg, aus dem Jahre 1601, zeigt den Erlösungs- oder Lebensbrunnen. Auch dieses Motiv — orientalischer Abkunft? — kann ein hohes Alter aufweisen. Wir finden dasselbe beispielsweise in dem Perikopenbuch von Godesfalk um 782, in einer Miniatur des Evangelienbuches von Soissons 827, und in einem, angeblich von Karl dem Kahlen stammenden Evangeliar des Marchalls von Noailles.

Maria wird oft als versiegelte Quelle, oder als Brunnen des Lebens, oder als Brunnen lebendiger Wasser bezeichnet (Litanei vom Jahre 1575). Deswegen sieht man auch auf Marienbildern bisweilen verschiedene Brunnen abgebildet, wobei dann die verschiedenen Ideen teilweise ineinander fließen.

Wir wissen nicht, wie alt die Zusammenstellung der sogenannten vier letzten Dinge ist, und in welches Alter ihre bildliche Darstellung hinaufreicht. Es scheint, daß dieselben im 17. oder 18. Jahrhundert den Gläubigen öfters in Bildern vor Augen gestellt worden sind. So gewahren wir in der Gottesackerkapelle zu Berlin, Oberamts Horb, vier unbedeutende Delgemälde, welche die vier letzten Dinge in folgender Weise verbildlichen:

An den Tod erinnert ein sitzendes Skelett, welches in der rechten Hand einen Pfeil, in der linken eine Sense und auf dem Kopfe eine Laterne trägt. Auf der Gerichtstafel bricht Jesus den Stab; unten ein Mensch im Feuer. Beim dritten Ding oben Gott Vater, unten eine Figur (Maria?) mit Krone und langem

Haar, rechts und links je ein Engelskopf. Die Höllenarstellung zeigt einen angeschmiedeten Menschen im Feuer; eine Schlange beißt ihm in die Brust. Rechts und links von ihm erblickt man eine Tierfigur, welche wohl je als Symbol eines Lasters angesprochen werden muß.

Literatur.

Kunst und Kirche. Vorträge aus dem im Mai 1913 zu Dresden abgehaltenen Kursus für kirchliche Kunst und Denkmalpflege, herausgegeben vom evangelisch-lutherischen Landeskonsistorium. Mit 61 Abbildungen auf 32 Tafeln. Leipzig und Berlin (Teubner) 1914. V u. 110 S. Preis 4 M.

Dem in Düsseldorf auf Veranlassung des verstorbenen Kardinals Fischer für katholische Geistliche abgehaltenen Kursus für kirchliche Kunst und Denkmalpflege folgte ein vom sächsischen Konsistorium für die protestantischen Kreise veranstalteter Kursus entsprechend einer den deutschen Kirchenregierungen von der Eisenacher Konferenz gegebenen Anregung. An demselben beteiligten sich als Vortragende Prof. Gurlitt, Schmidt (Freiberg), Bestelmeyer (Dresden), Bruck (Dresden) und Högg (Dresden). Die Thematika, welche dabei zum Vortrag kamen, lauteten: Kunst und Kirche (Gurlitt), Der sächsische Kirchenbau bis auf Georg Buhr (Schmidt), baukünstlerische Aufgaben der evangelischen Kirche in der Gegenwart (Bestelmeyer), kirchliche Denkmalpflege (Gurlitt), die Sonderausstellung kirchlicher Kleinkunst (Berling), Friedhofskunst (Högg). Zu den bedeutenderen Vorträgen gehören Nr. 1, 3 und 6.

Eine Einheitlichkeit der Auffassung ist nicht vorhanden, denn zwischen dem, was Professor Gurlitt ausführte, und dem, was Bestelmeyer sagte, besteht in mehr als einer Hinsicht eine offenkundige Differenz, sei es hinsichtlich der Bewertung der Zweckmäßigkeit in ihrem Verhältnis zur Schönheit, sei es der Bedeutung der Zweckbeziehung „ad maiorem Dei gloriam“ für Würde und Schönheit des Gotteshauses, sei es hinsichtlich der Bewertung der traditionellen Bauweise für die heutige Zeit. — Leider herrscht nicht selten die Pyrras vor. So müssen wir in der kunsthistorischen Betrachtung von Schmidt leider wieder einmal — zum so und so vielenmal! — die ganz unhaltbare Gegenüberstellung: romanisch-germanisch, gotisch-französisch, oder noch etwas mundvoller: = „welche transzendente Scholastik (!)“ lesen. Von Bestelmeyer, in dessen Vortrag sonst sehr viel Sympathisches (z. B. S. 50) und Nichtiges zu finden ist, steht S. 34 35 eine wirklich schreckliche Kunstgeschichtsphilosophie, in der auch nicht ein Satz ohne Widerspruch bleiben könnte. Auch in dem ersten Referat von Gurlitt gäbe es neben mancher guten Bemerkung auch Mehreres zu beanstanden, wovon man sich nur wundern muß, daß es ein Mann

von der unbestreitbaren Bedeutung Gurliitts geschrieben haben soll. Nur einiges diene als Beweis: S. 3 ist die Bedeutung der Mäze im Christentum nicht richtig aufgefaßt. Der Zwiespalt, der die ganze Blickeinstellung für den Vortrag enthält, existiert nicht, weil Mäze nichts anderes ist als die negative Seite der Hinwendung zu Gott, der nicht nur Grund des Guten, sondern auch Quelle der Schönheit ist. S. 4. Auf großen Mißverständnissen beruht, was über die Schönheitslehre des hl. Augustinus gesagt ist. — Diese Mißverständnisse steigern sich noch S. 5, wo von der Benediktinerregel behauptet wird, sie sage: „Wenn ein Mönch infolge seiner Kunstfertigkeit eine bevorzugte Stellung erhält, weil er dem Kloster zu nützen scheint, so soll er aus seiner Kunstübung herausgerissen werden und nicht wieder zu ihr zugelassen werden, es sei denn, er erniedrige sich, und der Abt befiehlt es.“ — An diese Forderung knüpft dann Gurliitt den schmerzlichen Ausruf: „Wahrlich kein Mittel der Kunstförderung, sondern ein Zeugnis des klaren Entschlusses, den betreffenden Mönch, sowie er wahrer Künstler geworden ist, von seiner Kunst abzuhalten.“ — Schmerz und Ausruf sind überflüssig, denn Gurliitt ist hier das Opfer eines kolossalen Mißverständnisses geworden. Die betreffende Stelle der Benediktinerregel cp. 57 spricht nicht von den Künstlern, sondern von den „Handwerkern“ (artifices) im Kloster, wie Gurliitt leicht aus den Erklärungen der Benediktinerregel hätte finden können. Und sie spricht 2. nicht von solchen, „die eine bevorzugte Stellung erhielten“, sondern von dem Falle hochmütiger Selbstüberhebung (si aliquis extollatur). — Die ganze Stelle heißt also in wörtlicher Uebersetzung: „Wenn im Kloster Handwerker sind, so sollen sie ihr Handwerk in aller Demut üben, wenn es der Abt gestattet. Wenn aber einer von ihnen sich selbst um seiner Handwerkskenntnisse willen erhebt, weil er glaubt, zum Kloster etwas beizutragen, so soll er von seinem Handwerk entfernt werden und nicht mehr zu demselben zurückkehren, ehe er sich gebemütigt hat und ehe es ihn der Abt befiehlt“. — S. 7: Des hl. Thomas von Aquin ästhetische Lehre hat mit dem hl. Franziskus nichts zu tun, sondern nur mit Aristoteles und dem Areopagiten. — Die Einfachheit der Franziskaner- und Dominikanerkirchen hat ihren einzigen und einfachen Grund darin, daß sie sich von dem sehr richtigen Tattgefühl leiten ließen, daß die, welche von dem erbettelten Almosen des Volkes lebten, keinen Brunk in den Kirchen haben sollen. Genau dasselbe ist der Gedantengang der S. 6 erwähnten Rede des hl. Bernhard von Clairvaux (Apologia de vita et moribus monach. cp. 11). Auf welche Verherrlichung sich die Bemerkung S. 9 über Ignatius von Loyola beziehen soll, ist mir nicht klar. — Es wäre zu wünschen gewesen, daß der sonst in mancher Hinsicht lehrreiche Vortrag nicht diese „Schönheitsfehler“ aufwies. Sehr beachtenswerte Ausführungen gibt Högg über Friedhofskunst. Ich komme in einem andern Zusammenhang darauf zurück.

Tübingen.

Dr. Ludwig Baur.

Anton Weber, Till Riemenschneider. Sein Leben und Wirken. Dritte, sehr verbesserte und vermehrte Auflage. Regensburg 1911. J. Habel. Mit 70 Abbildungen.

Ich habe mich im Vorjahr („Archiv für Christliche Kunst“ 1913 Nr. 2) mit dem gelungenen Buch von Wilhelm Vinder über „Mittelalterliche Plastik Würzburgs“ vom Ende des 13. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts beschäftigt und in Erinnerung an Dachs vortreffliche Arbeit über „Mittelchristliche Kunst“ und Lübbeckes „Kölner Plastik“ der Freude über diesen forschungsseifer Ausdruck gegeben, der sich neuerdings besonders der mittelalterlichen deutschen Plastik zuwendet. Webers neueste Auflage tritt in diese Reihe ein, insofern durch diese umfangreiche und ins kleinste gehende Behandlung des Lebens und Wirkens des Meisters Till das Vinderische Buch eine wichtige Fortsetzung erfährt. Die Mäzewaltung, welche dem fruchtbarsten Würzburger Meister, der als Bildschnitzer für die ganze unterfränkische Kunsttätigkeit der beginnenden Renaissance das leitende Vorbild war, nun zum drittenmal vom Verfasser zugewendet wurde, lohnte sich, Erkenntnis und Material wurde in reichem Maße gefördert. Aus den kleinen Anfängen von 1884 ist ein stattlicher Band mit vorzüglichem Bildermaterial geworden. Das historische Material ist genauestens nachgeprüft und vermehrt; neue Werke sind als echte Arbeiten des Meisters erwiesen und in den notwendigen Zusammenhang gerückt worden, so daß sich jetzt Leben und Kunstart in wünschenswerter Genauigkeit erkennen läßt. — Was den Genuß des Buches beeinträchtigt, ist die eigentümliche Art des Verfassers, seine Vorgänger und Nebenmänner in der Riemenschneiderforschung zu behandeln. Der Wiederentdecker Riemenschneiders ist und bleibt L. Becker (1849), dessen Schrift die 1. Auflage von Webers Buch sehr viel verdankt. Auch die Arbeiten von Streit und Tönnies haben ihre Verdienste. — Daß Weber das allbekannte Wort Dürers von dem Herrn in Venedig und dem Schmaroger zu Hause nach seinem Dürerbuch (S. 39) zitiert, ist eine merkwürdige Sitte. Meherhaupt ist die Zitiermoseik eine solch bunte, teilweise gesucht reichhaltige, daß sich der schlichte Gedante hinter vieler Ornamentik allzulange verbirgt. Darum weniger Präntention und Gereiztheit im Kampf um Nebendinge, mehr wissenschaftliche Objektivität und eine gebundenere, stellenweise gehobenere Redeweise. Ein ähnliches Urteil über die antike Kunst im Vergleich zur „Christlichen“ und „besonders zur kirchlichen“, wie es Weber in der Schlußbetrachtung über die Vorbildlichkeit Riemenschneiders abgibt, habe ich in einem ersten Buch noch nie gelesen. In diesem Abschnitt findet sich z. B. der Satz: „Nur derjenige, welcher dem Sinnlichen sich zugewendet und den Glauben verloren hat, wird durch einen Apollo oder eine Aphrodite befriedigt; er findet, was er sucht!“

Niedlingen.

Dr. Max Schermann.

APR 29 1986

LEVEL
ONE

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Kriens-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne
Mr. IO. Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagsabteilung **1914.**
 Alt.-Gef. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

Friedhofsanlage und Friedhofskunst.

Von Dr. Ludwig Baur, Tübingen.

(Fortsetzung.)

Nun hat man in Erkenntnis der Tatsache, daß die reihenweise und enge Belegung unserer Gräber wesentlich Schuld trägt an der Monotonie unserer Gottesäcker, die Forderung erhoben: Keine Grabreihen von absoluter Regelmäßigkeit mehr, sondern Gruppengräber und Zusammenfassung derselben zu besonderen größeren Friedhofabteilungen, die in der früher behandelten Weise durch Hecken- und Buschwerk eingefast würden. Diese Forderung läßt sich zweifellos nur auf großen Stadtfriedhöfen durchführen. Auf den Friedhöfen unserer mittleren und kleineren Städte würde eine solche Zerschneidung und Auflösung des verhältnismäßig kleinen Terrains in Einzelminiaturfriedhöfe zweifellos nicht gut, sondern kleinlich wirken, wenn nicht ein schon recht beträchtliches Terrain in Frage kommt. Hier wird man sich damit begnügen müssen, Grabreihen — vielleicht nicht so starr und absolut gerade nach der Schnur gelegt! — mit Gruppengrabern angemessen wechseln zu lassen und die Vermittlung durch Baumgruppen und Boquets zu erzielen. Wie das im einzelnen am passendsten geschieht, kann nur ein erfahrener Gartenarchitekt entscheiden.

Man fordert ferner, daß die Graberabteilungen, nach Material und Art der Denkmäler angelegt, gruppiert werden. Die Denkmäler jeder Gruppe sollen möglichst gleichartig sein und nach Material und Form denselben Typus repräsentieren.

Dies wird natürlich nur dadurch zu erreichen sein, daß man die Hinterbliebenen entweder gleich beim Eintreten des Todesfalls über das beabsichtigte Denkmal befragt und danach die Wahl des Begräbnisplatzes entscheidet, oder daß man sie nachher zwingt, auf dem einmal gewählten Plage nur ein so oder so geartetes Denkmal zu setzen. — So sagt Gräff: „Man muß Graberabteilungen schaffen mit Grabsteinen, welche harmonisch zueinander passen, also z. B. für stehende Steindenkmäler, für Grabmale aus Holz oder aus Eisen, denn geschmiedete oder geschnitzte Grabdenkmale werden von solchen aus Stein erdrückt“ (S. 6). Hervorgegangen ist diese Forderung aus der zweifellos richtigen Wahrnehmung, daß die bunteste Mischung unserer Grabmäler das Gesamtaussehen des Gottesackers höchst unerschöpflich stört, daß ferner diese wahllose Nebeneinanderreihung es mit sich bringt, daß auch die künstlerisch wertvollen Grabdenkmäler durch danebenstehende höchst geschmacklose Progensteine tot gemacht werden. — Andererseits scheint mir diese Forderung doch wieder eine zu starke Bevormundung zu enthalten. Sie kann unter Umständen eine so unerhörte schikanöse bureaukratische Mißhandlung der persönlichen Freiheit zur Folge haben, daß man diese Forderung nur ungern in Form von Verordnungen erheben lassen; vollends, wenn man bedenkt, daß unsere Kommunen keineswegs durchweg die Leute zur Verfügung haben werden, die den nötigen geläuterten Geschmack besitzen, um mit Grund in dieser Frage Entscheidungen zu

fällen. Dann aber ist man dem Pfscherurteil von Dilettanten schutzlos preisgegeben und das pflegt insgemein brutal auszufallen. — Ich möchte daher eher dafür plädieren, dem an sich richtigen Grundgedanken dieser Forderung auf dem Wege der gütlichen Beratung zu seinem Rechte zu verhelfen. Man möge die Besteller von Grabdenkmälern ernstlich veranlassen, auf die Nachbargräber bei der Bestellung Rücksicht zu nehmen. Wo kompletter Unverstand diese Rücksicht weigert, mag der Friedhofverwaltung immerhin ein Vetorecht konzidiert werden. Eventuell wäre auch durch die Bepflanzung eine etwaige ungünstige Wirkung auszugleichen. Hier wäre ein eventueller gelinder Zwang wohl eher zu ertragen.

Auch die weitere Forderung ist wohl beachtenswert: nicht jedes Grab soll gleich groß sein wie das andere. Gräffcl schlägt daher vor, die Gräberfläche nicht nach einem schematisch gleichen Maß, sondern nach dem Quadratmeter zu verkaufen¹⁾. Dadurch würde die Monotonie der Gräberreihen von selbst durchbrochen. Es würden dann schon in der Grabanlage Unterschiede entstehen. — Unter der Voraussetzung, daß dabei über ein vernünftiges Maß nicht hinausgegangen werde, d. h. daß eine Maximalgrenze des erwerblichen Bodens wenigstens für das Einzel- und Familiengrab eingehalten werde, wird man diese Forderung auch für unsere gewöhnlichen Friedhöfe nicht mißbilligen können.

b) Eine vielverhandelte Frage ist der Grabhügel. Soll man Grabhügel gestatten oder nicht? Die Meinungen darüber sind geteilt. Die einen verlangen: Keine Hügel, sondern ebenen Rasenboden, aus dem man dann, wenn nötig, etwa durch eine kleine Buchseinfassung die Umgrenzung des Grabes bezeichnen könnte. Auch dies sei nicht nötig. Als Begründung führt man an, daß durch die Hügel das Friedhofsgelände zu sehr zerhackt und zerschnitten werde.

Diese Forderung geht ganz entschieden zu weit. Der Grabhügel ist durchaus die naturgemäße Andeutung dafür, daß hier ein Toter liegt. Der Hügel ist auch

religionsgeschichtlich die älteste und bleibende Form des Grabes (tumulus). Wir werden ihn also beizubehalten gute Gründe haben. Auch die Ordnung des Münchener Waldfriedhofs hat den Grabeshügel zugelassen. Es ist nur gefordert — und das ist in der Tat billig und recht — daß der Hügel nicht kastenartig künstlich erhöht werde; er soll vielmehr so gestaltet sein, daß er wie eine leichte, sanft sich wölbende Erdwelle, wie ein Bett auszieht, unter welchem jemand schlummert¹⁾.

Im engsten Zusammenhang mit der Frage des Grabhügels steht die andere der Grabeinfassung. Diese Grabeinfassung war bisher in manchen Friedhofordnungen vorgeschrieben, und zwar in Stein.

Ihr praktischer Zweck ist einfach der, den Grabhügel zusammenzuhalten und das Grab deutlich von seiner unmittelbaren Umgebung abzugrenzen.

Andererseits ist nicht zu verkennen, daß gerade auf diesen häßlichen Steineinfassungen ganz hervorragend der schlechte Eindruck beruht, den die Gräberreihen unserer Friedhöfe zeigen. Daher sind sie in neueren Friedhofordnungen gänzlich verboten²⁾. Dieses Verbot ist aber wenigstens in München motiviert worden mit der Rücksicht auf den Charakter des Waldfriedhofs. Wo diese Rücksicht wegfällt, wo insbesondere unsere kleineren Friedhöfe in Betracht kommen, da kann man unmöglich so weit gehen, und es ist auch nicht nötig. Hier müssen allerdings als ganz unzulässig jene hohen, oft bis zu 50 und 60 cm ansteigenden Grabeinfassungen, die besonders bei der üblichen engen Belegung die Gräber trogartig und das Gräberfeld jämmerlich häßlich gestalten, bezeichnet werden. — Wenn überhaupt eine Steineinfassung verwendet werden will,

¹⁾ § 4 der Münchener Waldfriedhofordnung bestimmt: „Wo Grabhügel angelegt werden sollen, müssen sie eine in der Mitte nicht über 30 Zentimeter Höhe gewölbte Form erhalten. Abgeböschte kastenförmige Grabhügel sind verboten.“ S. Gräffcl S. 25.

²⁾ So bestimmt § 5 der Münchener Waldfriedhofordnung: „Jede Einfriedung von Grabstätten ist verboten. Einfriedungen und Einfassungen stehen im Widerspruch mit dem Eindruck der Freiheit, welchen die Natur des Waldes gibt, und gehören den schönen zusammenfassenden Eindruck des Waldbodens.“

¹⁾ Gräffcl a. a. O. S. 6.

so muß sie ganz niedrig gehalten werden. Man läßt sie am besten mit Efeu überwachsen, so daß der nackte Stein möglichst bald durch Grün verdeckt ist. Auch muß darauf geachtet werden, daß eine Steineinfassung dem Material und der Farbe des Denkmals entspricht. — Auch die eisernen Umgitterungen und Umfetzungen der Gräber sind nicht zu empfehlen und in neueren Friedhofordnungen absolut verboten aus demselben Grunde, weil sie das Gelände unschön zerschneiden.

Gräff el erhebt direkt die Forderung: „Jede Art der Einfriedung ist vom Uebel, bestehe sie nun aus Randsteinen, Eisengittern oder Holzzäunen. Solche Einfriedungen bringen die große Ausnützung des Bodens so recht zum Bewußtsein! Sie zerteilen zu sehr den Boden und lassen den ruhigen und friedlichen Eindruck der allgemeinen Rasendecke nicht zur Wirkung kommen. Viel größer sehen die Grabstätten aus, über welche sich weder durch kistenartige Grabhügel, noch durch Einfriedungen, oder mit Sand bestreute Zwischenwege geteilt, eine einheitliche grüne Rasendecke breitet und das Gefühl der Ruhe überkommt uns dabei“¹⁾.

Für unsere kleineren städtischen und dörflichen Friedhöfe ist diese Forderung kaum angängig, zumal wenn es sich um bereits bestehende Gottesäcker handelt, auf denen die Einfassung der Gräber bereits allgemein ist. Aber auch in diesem Falle ist es besser, anstatt der (wenn auch nieder gehaltenen) Steineinfassung eine Einfassung mit Pflanzen zu setzen. Buchs grenzt das Grab genügend und nicht aufdringlich ab. Efeu hält den Grabhügel auch ohne Steineinfassung genügend zusammen. Eventuell — wenn es zur Umgebung paßt — besonders bei größeren Familien- oder Gruppengräbern, mag auch eine nieder gehaltene Tagrushecke passend sein.

8. Damit sind wir von selbst zur Frage der Bepflanzung der Gräber gekommen. Sie soll nicht von der Friedhofverwaltung den einzelnen Familien abgenommen werden. Denn es kommen in ihr unschätzbare psychische und sittliche Erziehungswerte zum Ausdruck, die man nicht dadurch außer Kurs setzen sollte,

daß man die Pflicht der Gräberbepflanzung auf die Allgemeinheit, diese unpersönliche, bezahlte, bureaukratische Institution, übertragen würde. — Von den Familien und Einzelpersonen ausgeübt, ist die Grabbepflanzung so recht der Stimmungsausdruck der Dankbarkeit und der Gradmesser der Pietät gegen die Verstorbenen. — Die Blumen sind hier zugleich Symbol, und es liegt im Pflanzenschnuck des Grabes zugleich der tiefere poetische Gedanke enthalten, den Rückert in seinem letzten Gedichte so anziehend geschildert hat:

„Verwelkte Blume,
Menschenkind!
Man senkt gelind
Dich in die Erde hinunter,
Dann wird ob dir
Der Rasen grün
Und Blumen blühen
Und du blühst mitten drunter.“

Auch der Blumenschnuck der Einzelgräber soll nach den neuerdings erhobenen Forderungen in Rücksicht sowohl auf die Nachbargräber und in harmonischem Einklang mit ihnen, als auch mit Rücksicht auf das Friedhofsganze erfolgen. Jedenfalls wird man berechtigt sein, zu verlangen, daß die Bepflanzung eines Grabes nicht in einer Weise erfolgt, daß sie unberechtigterweise auf fremde Gräber übergreift oder deren Bepflanzung beeinträchtigt.

Vor allem: keine dieser schrecklichen Papierkränze! Keine künstlichen Glasperlenkränze! Diese sind geschmackloser Import aus Frankreich, wo man mit ihnen die Friedhöfe verunstaltet hat. An ihrer Stelle werden besser Kränze aus Tannenreis verwendet, die ja lange halten und beispielsweise den ganzen Winter über als Zierde des Grabes dienen können. Sehr geeignet zur Anpflanzung auf den Gräbern sind die verschiedenen Moosarten, Farne, Efeu, Buchs, Wacholder, Jasmin, wilder Wein, dann vor allem Blumen in entsprechender Auswahl: Rosen, Fuchsien, Geranien, Penstemon uß.¹⁾

¹⁾ Gräff el a. a. O. S. 4.

¹⁾ Sehr wertvoll: Winke für die Grabbepflanzung enthält das Buch von Hüttenrauch.

9. Der wichtigste Teil des Grab- schmuckes ist

das Grabdenkmal.

Es ist zugleich vielfach und am meisten der „Stein des Anstoßes“ auf unseren Gottesäcern.

Unsere heutige Grabmalkunst ist meistens Steinmetzkunst, oder richtiger gesagt Steinmetzarbeiten, die sich als ein hilf- loser Versuch zur Nachahmung italie- nischer oder klassischer Vorbilder er- weisen: auf der einen Seite ein mit aller Gewalt klassisch sich gebärdender Formalismus, auf der anderen Seite pathetische Renaissanceformen, hier goti- fierende Zierformen, dort Wiedermaier redivivus oder ein stil- und formloser Naturalismus.

Es ist nicht ohne Wert, zunächst einige der hauptsächlichsten Grundsätze namhaft zu machen, von welchen eine glückliche Lösung der Grabdenkmalpflege abhängig ist:

a) Das Grabmal soll das Ergebnis des religiösen Glaubens, des persönlichen Fühlens und der künstlerischen Empfin- dung sein.

b) Das Grabmal muß auf die Um- gebung abgestimmt werden, in welche es zu stehen kommt: ein Mauergrab fordert einen prinzipiell ganz anders gebauten Grabstein, als ein freistehendes. Die letzteren sind bei uns in der Regel zu hoch, während ein Mauergrabmal hoch und breit sein muß.

c) Sehr beachtenswert ist ferner die Mahnung, die jedem einzelnen deutschen Volksstamm besonders eigentümlichen Grabmalformen nachdrücklich zu pflegen — ein Gedanke, den Högg-Holz in ihrem Sammelwerk „Einfache christliche Grab- mäler für Niedersachsen 1910“ ausgesprochen und zu verwirklichen strebten. —

Durchaus richtig ist aber auch der damit verwandte Gedanke, den Högg an einer anderen Stelle vertritt, wo er ganz zu- treffend sagt: „Uns wird viel zu vielerlei an Formen angeboten, nicht nur von der schundigen Massen- industrie, sondern auch von den gut und künstlerisch geleiteten „Wertstätten für Grabmalkunst“. Allenhalben herrscht eine überreizte Originalitätsucht, bei Käufern wie Verkäufern und Künstlern. Der Wert der einheitlichen typischen Form

wird nirgends mehr erkannt“¹⁾. — Und doch gestattet diese die wünschenswerte individuelle Behandlung und reichen Wechsel der Formen. Also: Wiederaufnahme der alten bodenständigen Grabmaltypen²⁾, Kultivierung der in ihnen gegebenen typi- schen Grundform und Variierung. Das erst gibt Ruhe, Einheitlichkeit, Geschlossen- heit der Gottesäcker, die nicht in Mono- tonie ausartet.

d) Zierliche, antikisierende Denkmäler mit zarten Profilen und Ornamenten ver- langen ein hartes, dichtes, geschlossenes Material wie Marmor, feinkörnigen Sand- stein, Euville. Kräftige, monumentale, wichtige Formen mit großen Flächen und wenig Ornament passen für Muschelkalk³⁾.

Damit sind wir nun zu der wichtigen Frage des Materials für das Grab- denkmal geführt worden. Hier ist zweifel- los eine berechtigte Forderung der neu- zeitlichen Friedhofkunst, daß man doch nicht lauter Steindenkmäler, sondern neben ihnen auch Schmiede-Eisen- und Holzdenk- mäler errichten möge.

(Fortsetzung folgt.)

Baugeschichte des vom Reichsstift Schussenried erstellten Wallfahrts- tempels zu Steinhausen, Obi. Waldsee.

Von Stadtpfarrer B. Kueß in Fribingen.

(Schluß.)

Der Abt aber hatte unter anderem gerade etwa verarmte Klosterherrschaftsleute in den Stand setzen wollen, ihre beim Reichs- stift ausstehenden Schulden decken zu können

¹⁾ E. Högg, Friedhofkunst in „Kunst und Kirche“ Leipzig (Teubner) 1913, S. 100.

²⁾ Für unser Schwabenland dürften als charakteristische alte Formen bezeichnet werden: das hölzerne und schmiedeiserne Kreuz und die aufrecht stehende Steinplatte aus Sandstein mit einem Kreuzchen darauf. Meines Wissens ist bisher noch niemand dieser Frage für Schwaben nachgegangen. Es wäre der Mühe wert, sie in Angriff zu nehmen. Vermutlich ließen sich die sichersten Anhaltspunkte in etwas abgelegeneren Dörfern des bayerischen Schwabens gewinnen, wo sich die alte Art noch am unverfälschtesten bewahrt hat.

³⁾ Vergl. Dr. Grolmann, Winke für die Beschaffung eines Grabdenkmals (Flugblatt der Wiesbadener Gesellschaft für Grabmalkunst).

oder durch beim Kirchenbau verdientes Geld sich selbst in anderer Beziehung aufzuhelfen. Deshalb erlaubte er, daß oft sogar drei oder vier Personen aus dem gleichen Hause an dem Bau arbeiteten. So ist der Steinhauser Kirchenbau auch eine treffliche Illustration des sozialen Segens der Klöster. Je mehr jedoch die beim Bau tätigen Arbeiter ihre Börse füllten, desto leerer wurde die Kasse des klösterlichen Bauherrn. Unser Gewährsmann bedient sich scherzend des Ausdrucks: „Dem damaligen Klosterhunde gingen die Haare ziemlichmaßen aus.“ Nach dem Schussenrieder Kellereibüchlein kostete die Kirche an barem Geld 43 271 Gulden 6 $\frac{1}{2}$ Heller. Ein Auszug aus dem Bau-rapular des Steinhauser Neubaus weist an Geldausgaben die Summe von 40 306 Gulden 40 Kreuzer nach. Es ist übrigens zu beachten, daß bei beiden Kostenberechnungen mehrere ziemlich bedeutende Ausgabeposten fehlen. Daher darf wohl behauptet werden, daß der Steinhauser Kirchenbau in runder Summe 50 000 Gulden gekostet hat, ganz abgesehen von den vielen Fronfuhrten, Ehrenfahrten usw.

Allein trotz der hohen Kosten hatten die meisten Mönche eine herzliche Freude an diesem originellen, ganz im Geschmack der damaligen Zeit aufgeführten Bauwerk. Mit Stolz schreibt der Stiftsarchivar, daß diese Steinhauser Wallfahrtskirche sowohl wegen ihrer „künstlichen Ovalarchitektur“, als „unvergleichlichen Malerei“, wie auch wegen „außerordentlich schöner Stuckatur und sonstiger meisterlicher Arbeit“ von jedermann bewundert und als „eine der herrlichsten im ganzen Revier, man dürfte fast sagen im ganzen Schwabenland“ billigerweise gerühmt werde.

Für die Beschreibung der Kirche darf jetzt auf die bereits erwähnte Monographie von Muchall-Wiebroock verwiesen werden. Doch sei daraus folgendes kurz hervorgehoben.

Der Grundriß der Kirche ist oval, wie das bei italienischen Kirchen des 17. Jahrhunderts öfter nachgewiesen ist¹⁾

Das Innere zeigt reiche Gliederung des Ovals, die durch 10 Pfeiler (Interkolumnien 1,80 Meter) und den rings herum geführten Umgang erzielt ist. An den Breitseiten der Ellipse geben gradlinige Mittelrisalite dem Außenbau wirksame Gliederung und wohlthuende Abwechslung zwischen geraden und geschwungenen Mauerführungen.

Die äußere Mauerfläche ist durch Pilaster gegliedert. Die dadurch entstehenden Felder nehmen die Fenster auf: zwei in jedem Feld, ein Unter- und ein Oberfenster.

Ueber die stilistische Wertung des Innern und des Gesamtbaues sagt Muchall-Wiebroock (S. 34 und 39): „Einzelheiten des Aufbaues verraten auch in dieser Kirche wieder die Zusammenhänge mit den großen oberschwäbischen Kirchenbauten der Vorarlberger Schule . . . Die Kirche von Steinhausen bedeutet einen Markstein in der künstlerischen Entwicklung Zimmermanns: seine Abwendung von den Bahnen des Barockstils. Der originelle Grundplan, die Leichtigkeit des Aufbaues, die möglichste Auflösung der Mauerflächen in Fensteröffnungen und die intensive Ausnützung von Farbe, Licht und Dekoration für die Gesamtwirkung zeigen, daß er die leitenden Prinzipien des Rokoko als Raumstiles erfaßt hat.“

Von der Benediktion der Kirche bis zu ihrer Konsekration verstrichen fast zwei Jahre. Kurz nach dem Austritt der Klosterregierung durch den Abt Siard Frid, nämlich den 5. Mai 1733 hat der Konstanzener Weihbischof Franz Anton v. Sirgenstein die Weihe des Steinhauser Wallfahrtstempels vorgenommen. Das authentische Attest des Konsekrators über diesen Akt lautet: „Nos Franciscus Joannes Antonius (de Sirgenstein) . . . notum facimus et testamur per praesentes, quod anno Domini MDCCXXXIII die 5^{ta} mensis Maii pontificalia peragentes consecraverimus ecclesiam parochialem Steinhussianam in honorem ss. apostolorum Petri et Pauli una cum quatuor altaribus. Altare summum inferius principale ad honorem ss. trinitatis, B. V. M., ss. Petri et Pauli, Dominici, Joannis Nepomuc. Godefridi, Gilberti, Didaci,

¹⁾ Vergl. die instruktiven Hinweise bei Th. Muchall-Wiebroock S. 29 f.

Siardi, Hermann Josephi, Catharinae, Ursulae et sociarum ejus. Altare ex cornu Evangelii ad honorem B. V. M. salutatae, ss. Joachim, Josephi et Annae, Evermodi, Friderici, Rudolphi ac s. altare ad cornu Epistolae ad honorem B. V. M. desponsatae, Barbarae, ss. Mich. Arch. et omnium angelorum, Joannis et Pauli, Gerlaci, Isfridi ac b. Gertrudis. Demum die 6^{ta} Maji altaris summi superiorem partem ad honorem Christi e cruce depositi, B. V. M. dolorosae, ss. Augustini, Norberti, Adriani et Jacobi; statuendo anniversarium diem dedicationis dictae ecclesiae in dominicam post festum ss. apostolorum Petri et Pauli. Actum ut supra 1733.“ Aus diesem Dokument erhellt, daß anfänglich vier Altäre in dem Gotteshaus vorhanden waren, nämlich zwei Seitenaltäre und der „gedoppelte“ Hochaltar, welcher — eine Seltenheit! — zwei Altarmenjen besaß, auf denen gelebriert werden konnte. Unsere Quelle nennt diesen riesigen Hochaltar eine „überaus große machina“. Diese ursprünglichen Altäre des Gotteshauses waren von dem Würzacher Meister Gabriel Weiß erstellt worden. Weil diese Altäre aber als unproportioniert erachtet wurden, namentlich der Hochaltar „allzu blockisch“ schien, wurden sie schon nach einigen Jahren wieder wegdekretiert. Es erhielt der Meister Joachim Frühholz aus Weingarten die Weisung, Modelle zu neuen Altären zu fertigen. Nachher bekam dieser gleiche Bildhauer den Auftrag, nach den Modellen zuerst zwei neue Seitenaltäre zu bauen; dieselben wurden 1748 vollendet und mit Altarblättern von dem aus Degernau gebürtigen Maler Sperlin versehen. Im folgenden Jahr wurde ihm auch der Bau eines neuen Hochaltars anvertraut, den er anno 1750 aufstellte. Dieser Altar wurde geschmückt mit einem großen Delbild von Franz Martin Kuen aus Weissenhorn und mit einem kleineren von Xaver Forchner von Dietsheim. — Auch die ursprüngliche Kanzel, zu der Johann Georg Pressel von Ravensburg Arbeiten geliefert hatte, befriedigte nicht, so daß Meister Frühholz schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die gegen-

wärtige erstellen durfte. — Ebenso war man mit dem ursprünglichen Orgelgehäuse, dessen Bildhauer- und Schneidarbeit von Meister Georg Neusch aus Waldsee stammte, unzufrieden; daher durfte Frühholz auch ein neues aufstellen, damit alle Holzarbeiten des Wallfahrtsheiligtums möglichst gut miteinander harmonierten. Die ursprüngliche Orgel selbst war ein Werk von Jakob Schmidt aus Boos. — Die schönen, mit Intarsien versehenen Beichtstühle sind dem Meister Pressel aus Ravensburg zu danken; mit kleinen Oelgemälden zierte dieselben Maler Bergmaier aus Vöberach. Das ehemalige Kirchenportal mit den Statuen der beiden Kirchenpatrone hatte ebenfalls Meister Pressel aus Ravensburg gebaut; es ist vor mehreren Jahren durch ein neues von Bildhauer Theodor Schnell aus Ravensburg ersetzt worden.

Der Bauleiter Dominikus Zimmermann stand nicht bloß dem ganzen Bauwesen vor, sondern er war auch als Stuckator und Maler an der Kirche tätig. Weil die Tüchtigkeit in Gipsarbeiten ihm sogar früher eigen war als die Gewandtheit im Architekturfach, haben wir hinlänglich Gelegenheit, seine Virtuosität in Stuckfachen auch in Steinhausen zu bewundern. Wie spielend scheint er die Produkte seiner Kunstfertigkeit an dem geräumigen Gotteshaus angebracht zu haben. Mit einer zarten Polychromie wußte er seine zahllosen Stuckornamente zu versehen, so daß edler Geschmack und wunderbare Schöpferkraft zutage tritt. Allerdings war er sich seiner Meisterschaft in diesem namentlich im 18. Jahrhundert so beliebten Kunstgebiete in so hohem Grade bewußt, daß er nicht ganz passend in übermütiger Schaffenslust namentlich die Fensterumrahmungen mit einem wahren Chaos von Gebilden bedeckte, selbst Nester und Vögel hat seine Hand an die Wände gezaubert. — Die Bemalung der Kirche lag übrigens hauptsächlich in der Hand seines Bruders Johannes Zimmermann. Dieser hat als Schmuck des Chorplafonds die himmlische Musik und die lobpreisende Verehrung der göttlichen Majestät gewählt. An der Decke des Langhauses ziehen sich längs der Pfeiler verschiedene Darstellungen aus dem Leben Mariä hin (Empfängnis, Geburt, Aufnahme in den Tempeldienst, Verkündigung,

Vermählung, Heimsuchung, Reinigung). Das Hauptbild ist aber in der Mitte, wo Maria als in den Himmel aufgenommen und von Engeln nebst Heiligen umgeben gefeiert wird. Um diese Darstellung der Glorie der allerseligsten Jungfrau gruppieren sich vier Szenen, in welchen je eine vornehme Dame als die Vertreterin eines Landes oder Weltteils huldigend auf Maria hinweist; unter anderem ist als eine solche Verehrerin Mariä die Kaiserin Maria Theresia von Oesterreich abgebildet, sie ist die Repräsentantin Europas. Das Schlußbild aus dem marianischen Zyklus ist der unter der Orgelbühne befindliche Tod Mariä, der hier an bescheidener Stelle angebracht wurde, damit die Glorie und Verherrlichung Mariä umso großartiger an dem Plafond ins Auge fallen könne. Ueber der Eingangshalle ist ein Bild der Taufe Jesu. (Durch die heilige Taufe in die Kirche, durch diese Pforte in das Steinhäuser Wallfahrts-gotteshaus!)

Zu das mit allen Mitteln der Kunstfertigkeit des 18. Jahrhunderts ausgestattete Wallfahrtsheiligtum wurde am den 29. September 1735 unter den größten Fest- und Feierlichkeiten in einer über 20 000 Teilnehmer zählenden Prozession das ehrwürdige Gnadenbild, die Schmerzensmutter Maria mit dem Leichnam Jesu auf dem Schoß darstellend, verbracht. Auch mit Paramenten, Kelchen, Messgewändern und sonstigen kirchlichen Ausstattungsgegenständen wurde das neue Marienheiligtum reichlich versehen. Namentlich prangt in ihm heutzutage noch eine zierliche, kunstreiche gotische Monstranz aus Silber; sie trägt am Fuß die Inschrift: „Schussenried = Steinhäuser Ao 1513.“ Sie zierte bereits die frühere Wallfahrtskirche und ist wahrscheinlich ein Geschenk des verstorbenen Abtes Johannes Wittmaier und des Klosterkonventes von Schussenried. Anno 1753 erhielt das Gotteshaus auch einen Kreuzpartikel. Derselbe war in Privatbesitz des P. Nemigius Ilger gewesen, welcher ihn von einem guten Freund erhalten hatte. Nach dem Tode des Ordensmannes hat Abt Magnus Kleber den Kreuzpartikel für den Wallfahrtsstempel in Steinhäuser bestimmt. Derselbe wurde am Pfingstdienstag unter großer Solennität und unter

Teilnahme einer stattlichen Volkszählung eingesezt. Der gleiche Abt verhalf der Kirche in Steinhäuser auch zu einem schönen Geläute, und zwar auch im Jahr 1753. Bisher hatte der Turm nur zwei alte, ziemlich geringe Glocken beherbergt. Diese beiden wurden nun an den Gießer Johann Melchior Ernst aus Memmingen abgegeben und ihm der Auftrag erteilt, vier Glocken für die Pfarrei neu zu gießen. Die größte derselben sollte ein Gewicht von ungefähr 24 Zentnern und die übrigen ein entsprechend geringeres erhalten. Meister Ernst lieferte ein neues Geläute im Gesamtgewicht von 46 Zentnern und 92 Pfund; die größte der neuen Glocken wog 24 Zentner 30 Pfund, die zweite 11 Zentner 50 Pfund, die dritte 7 Zentner 90 Pfund und die vierte 3 Zentner 22 Pfund. Die größte dieser vier Glocken hängt gegenwärtig noch in dem hohen schlanken Kirchturm; an ihrem Mantel ist das Wappen des Prälaten Kleber, das Bildnis der schmerzhaften Gottesmutter Maria, der Heiligen Magnus, Norbert und Johannes Nepomuk zu sehen, ebenso die Inschrift: „Haec campana cum reliquis fusa est a Joh. Melchiore Ernst Memmingae felici regimine reverendissimi praelati D. D. Magni abb. Soreth.“ Leider mußten die drei anderen Glocken im Laufe der Zeit bereits umgegossen werden, und zwar die dritte von Joh. Daniel Schmelz aus Viberach anno 1781. Die kleinste wurde im Jahr 1842 von Konrad Zoller in Viberach neu gegossen. Die zweitgrößte dagegen mußte derselbe Meister anno 1878 umgießen; sie ist geschmückt mit den Bildnissen der hl. Kirchenpatrone Petrus und Paulus, der schmerzhaften Gottesmutter Maria und des hl. Joseph. — Aber nicht bloß die Mehrzahl der Kirchenglocken hat im Lauf der Jahre die Vergänglichkeit des Irdischen bestätigt, auch das Gebäude selbst wurde schon mehrfach in einigen Teilen reparaturbedürftig. Weil der hochragende Bau den Stürmen sehr ausgesetzt ist, namentlich das Kirchendach von der Festigkeit des Wasserschlages sehr zu leiden hat, mußten schon um die Mitte des vorigen Säkulums Holzbalken des Dachstuhles, welche zu faulen und ruinös zu werden anfangen, repariert und sorgfältiger mit Blech gegen eindringendes Regenwasser

geschützt werden. Mit wahrhaft prophetischem Blick hat der Stiftsarchivar, dem wir die Notiz über diese erstmalige Reparaturbedürftigkeit der Kirche entnehmen, spätere zahlreiche, Hunderte, ja Tausende von Gulden kostende Ausbesserungen des mächtigen Kirchengebäudes vorausgesehen. Daher hätte der Staat Württemberg löslich gehandelt, wenn er diese klösterliche Stimme aus der Vergangenheit mehr, als er getan, berücksichtigt und die der Kirchenpflege aufgeladene Baulast an dieser ganz außergewöhnlichen Landpfarrkirche nicht bloß mit der viel zu bescheidenen Summe von 6000 Gulden abgelöst hätte. Denn die kommenden Geschlechter werden noch bitter zu verkosten haben, daß ein so vornehmes Architekturwerk von einer verhältnismäßig kleinen Gemeinde unverhältnismäßig große Unterhaltungskosten verlangt. Im übrigen wollen wir uns durch materielle Sorgen die hohe ideale Freude an dem erhebenden und gnadenreichen Marienheiligtum zu Steinhausen nicht beeinträchtigen oder gar rauben lassen, an jenem Heiligtum, welches der für die oberschwäbischen Rokokobauten des 18. Jahrhunderts schwärmende Dr. Berthold Pfeiffer in den Paulus'schen Kunst- und Altertumsdenkmälern Württembergs „wohl die schönste Wallfahrtskirche“ nennt, die in Schwaben während des 18. Jahrhunderts gebaut worden ist. (21. und 22. Lieferung. Donaufreis. S. 20.)

Literatur.

Kunstwanderungen in Württemberg und Hohenzollern, bearbeitet von Prof. Dr. Eugen Gradmann, Landeskonservator, unter Mitwirkung von Dr. H. Klaiber (Heidenheim) und Dr. Hans Christ. Mit 148 Tafeln in Autotypie und vielen Grundrissen. Stuttgart (Meyer-Jtschen) 1914. 340 S. Preis geb. M. 4.80.

Die gewöhnlichen Kunsthandbücher berücksichtigen neben den technischen Fragen des Reisens und der Städtebeschreibung gewöhnlich auch die kunsthistorisch wichtigen Denkmäler einer Stadt oder eines Landes. Dies geschieht in der Regel so weit, daß es dem reisenden oder durchreisenden Durchschnittspublikum genügt. Hier will nun ein Reisebuch geboten werden, das dem, der sich Zeit läßt, die ästhetischen Reize des

Heimatlandes aufzuwachen, Anhaltspunkte bietet, um das ästhetisch Bedeutende, insbesondere die Kunstdenkmäler unserer Heimat gründlicher kennen und tiefer schätzen zu lernen. Als Zweck ihrer Publikation gibt der Bearbeiter Dr. E. Gradmann an: „Dies Büchlein soll die bedeutenderen Kunstdenkmäler des Landes weilen und in Kürze zum Verständnis ihrer Schönheit und Bedeutung anleiten“. — Demgemäß mußte eine wohlurchdachte Stoffabgrenzung und Stoffauswahl getroffen werden. Das war nicht so ganz einfach. Die Bearbeiter (Gradmann, Klaiber, Christ) machten sich zum Grundsatz hiebei: „Das weite Gebiet der volkstümlichen Kunst und der nur materiellen Schönheiten ist im allgemeinen ausgeschlossen. Doch soll das Typische und für die Gegend Bezeichnende angezeigt werden. Auf die Baudenkmäler ist es vor allem abgesehen in dem doppelten Sinne von Denkmälern der Baukunst und baulichen Denkmälern der Geschichte. Neben den monumentalen Eindrücken sollen auch intimere, idyllische zum Vortreten kommen. Das eigentlich Geistliche ist übergangen; nur das, was die geistliche Stimmung eines Ortes ausmacht, angedeutet.“ —

Vielleicht hätte sich noch ein — wie ich glauben möchte — fruchtbarer Gedanke verwenden lassen, nämlich der, daß auch darauf hingewiesen worden wäre, welche Landschaftsteile materielle oder sonstige künstlerische Behandlung erfahren und welche ästhetischen Stimmungswerte daraus herausgeholt wurden, z. B. die Landschaftsmalerei des Bodenseegebietes, der Schwäbischen Alb, des Schwarzwaldes.

Was die Stoffverteilung angeht, so gliedert sie sich nach den Landesteilen: altwürttembergisches Unterland (80 S.), Frankenland (46 S.), Ostschwäbischer (?)¹⁾ Landesteil (44 S.), Albgebiet (64 S.), Schwarzwaldgebiet (28 S.), Oberschwaben (49 S.), Zollern (23 S.). — Wie man sieht, entspricht der Umfang der jeweiligen Behandlung nicht durchweg der kunsthistorischen Bedeutung der einzelnen Landesteile; das Altwürttembergische ist unverhältnismäßig stark berücksichtigt. Auf Einzelheiten ist nicht einzugehen. Wünsche werden bei solchen Büchern immer übrig bleiben, da der eine dies, der andere jenes mehr hervorgehoben wünscht. So z. B. wäre es S. 286 wohl am Platz gewesen, auf die Fugelschen Bilder in Ravensburg hinzuweisen, ebenso S. 290 in Wangen. Es handelt sich hier um eine bedeutende Schöpfung eines wirklichen Meisters. — Endlich ließen sich wohl noch Verbesserungen erzielen in der Reihenfolge der Orte, die dann und wann etwas funterbunt aneinandergereiht sind.

Im übrigen verdient das praktische und sehr fleißig gearbeitete Kunstreisebuch unsere beste Empfehlung. Es wird sicher vielen sehr willkommen sein und die Wanderungen durch die Schönheiten Württembergs und Hohenzollerns lehrreich und genussreich gestalten.

Tübingen.

Ludwig Daur.

¹⁾ Der geographische Begriff Schwaben.



Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Mgr. K. Kümmler
(an Stelle des im Feld befindlichen Universitäts-Professors Dr. E. Baur in Tübingen)

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins e. V.;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Mr. II.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne
Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-Handlung 1914.
Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

Friedhofsanlage und Friedhofskunst.

Von Dr. Ludwig Baur, Tübingen.

(Fortsetzung.)

Was zunächst die Steindenkmäler angeht, so hat sich in dieser Hinsicht unter der Einwirkung einer rein kaufmännischen Steinindustrie ein unangenehmes Progen- tum breit gemacht, besonders seit dem wirtschaftlichen Aufschwung Deutschlands in den letzten 50 Jahren. Man hat von weit her Marmorsteine bezogen und den einheimischen Stein verachtet. Man bezog schwedischen Syenit, man hat die schwarzen Steine glänzend poliert. Man bedachte nicht, daß sich polierter Marmor oder Syenit zwar im Salon oder Schlaf- zimmer, aber nicht in der freien Natur gut macht. Hier ist der schwarze, düstere, absolut leblose polierte Syenit nicht günstig; er fügt sich nicht in die Natur ein; er wirkt frostig, hart und nüchtern, und zu allem hin absolut stimmungslös.

Absolut zu verwerfen ist die ganz und gar unkünstlerische und direkt häßliche Verwendung von Porzellan, Steingut, Zementsteinen, Emailtafeln an den Grab- steinen. Das sind ganz schlimme Ge- schmacksverirrungen.

Ohne den Granit und den italienischen Marmor ganz verbannen zu wollen, wird doch die Mahnung berechtigt sein: zum einheimischen Stein zurückzuke- ren und damit von selbst auch zu einer gewissen Einfachheit und Schlichtheit. Unser einheimischer Sandstein ist in Süddeutschland von jeher gern benützt worden, und die Barock- und Empirezeit

hat uns reizende Denkmäler in diesem Material hinterlassen (vergl. den Hoppenlau- friedhof in Stuttgart). Dann ist weiter in Betracht zu ziehen der Muschelkalk- stein. Der feinste davon ist der fran- zösische Enville, der sich, wie bemerkt, für feinere Ornamente eignet. Sehr gut ist aber auch unser grobkörniger Muschelkalk (z. B. Crailsheimer Muschelkalk), der sich mehr für wuchtigere, derbe Formen eignet. Er ist sehr wetterbeständig; seine Form ist immer weich, seine Fläche nie tot, sondern lebensvoll, weil sein Korn und seine Poro- sität Licht und Schatten spielen läßt. Auf einem dunkelgrünen, pflanzlichen Hinter- grund macht er sich ganz trefflich.

Weiter sind als geeignete Materialien zu nennen: Dolomit, Kelheimer Kalkstein.

Auch mehrere Marmorarten lassen sich empfehlen. Nicht so ganz paßt für unser Klima und unsere Landschaft der weiße larrarische Marmor. Empfehlenswerter erscheint der Laaser Marmor mit seiner kristallinischen Oberfläche und seinem leichten Geäder. Auch andere, einheimische Marmorarten seien erwähnt, wie der Unterberger, Treuchtlinger, roter und grüner Raiffauer¹⁾.

¹⁾ Ueber diese Fragen orientiert sehr instruktiv Dr. Großmann, Winke für Beschaffung eines Grabdenkmals S. 5 (Flugblatt der Wiesbadener Gesellschaft für Grabmal-Kunst). — Die Münchner Waldfriedhofordnung empfiehlt als für den Waldfriedhof besonders geeignetes Material: Tuffstein, Nagelsch, Muscheltrass, Muschelkalk, Granit und körnigen Kalkstein. Grell weiße und grell schwarze Gesteine, sowie polierte Steine können nur in Ausnahmefällen zugelassen werden.

Eine Verbindung mehrerer Materialarten ist zulässig. Aber man muß allzu starke Kontraste vermeiden, wie z. B. schwarzer Syenit und weißer Carrarmarmor. Das wirkt viel zu schroff und zu hart und kann nicht zu einem einheitlichen Gesamteindruck zusammenfließen. Sehr gut geht Muschelfalk und Bronze zusammen.

Was den Darstellungsinhalt angeht, so werden wir, die wir von der Wahrheit des Christentums, von dem überragenden Wert seiner Lehre über das Leben und den Tod überzeugt sind, allen Grund haben, daß unsere Gottesäcker Herolde christlicher Ideen und christlicher Trostgedanken seien. Nicht zum mythologischen Darstellungsinhalt der Antike können und dürfen wir zurückkehren. Es läge da eine objektive und subjektive Unwahrheit darin. Schiller hat die Grabmalakunst auf lange Zeit hinaus auf falsche Pfade gelockt, als er für das Grabmal das humanistisch-klassische Ideal als Vorbild empfahl¹⁾. — Auch die reinen Humanitätsgedanken allgemein menschlicher Gefühle und Stimmungen, wie sie Göthe in seiner Italienischen Reise so besonders nachdrücklich betont, sind nicht, was wir auf unseren christlichen Gräbern suchen und wünschen, sondern positiv christliche Darstellungsinhalte, die dem christlichen Glaubensgehalte über den Tod und die Ewigkeit, über die Erlösung und Auferstehung entnommen sind. Sie heben und heiligen zugleich jene natürlichen, menschlichen Gefühle, die sie durchaus zu Recht bestehen lassen. — Die christliche Symbolik und Heilsgeschichte bieten eine überreiche Fülle von Darstellungsstoffen, welche die altchristliche Sepulchralakunst sich wohl zunutze zu machen ver-

standen hatte. Kehren wir zu diesen Darstellungen zurück: Kreuz, kreuztragender Heiland, der Fall Jesu unter dem Kreuze, der Gekreuzigte, Pieta, Grablegung, Himmelfahrt. Dann eignen sich auch Maria mit dem göttlichen Kinde, die schmerzhafteste Mutter mit dem Leichnam Jesu auf dem Schoße. In all diesen Darstellungen kommt der Glaube zum Ausdruck, daß unser Herr durch sein Kreuz, sein Leiden und Sterben uns den Sieg über den Tod gebracht und den Zugang zum Himmel eröffnet hat. Leider ist ein Bild auf unseren Gottesäckern nicht mehr heimisch, das einstens als Trostbild tief in die Herzen der ersten Christen eingemeißelt war: der gute Hirte. Wir sollten auch dieses liebe Bild wieder in Aufnahme bringen. Sehr geeignet zu Grabmalssdarstellungen sind die Totenerweckungen (Lazarus, die Tochter des Jairus). Weniger dem gegenwärtigen Verständnis geläufig, aber trotzdem sehr gedankentief, weil reich an Beziehungen zu Tod und Auferstehung, Erweckung zum Leben und dergleichen, sind die in der altchristlichen Sepulchralakunst beliebten Jonasdarstellungen, Opferung des Isaak, die drei Jünglinge vom Feuertode errettet und dergleichen. Es wäre eine dankenswerte Aufklärungsarbeit, wenn wir den Leuten diese Bilder wieder verständlich und lieb machen würden, welche unseren Vorfahren so reiche Quellen der Seelentröstung erschlossen.

Neben den eigentlichen Bilderzügen müssen wir auch wieder zurückgreifen auf die gedankenreiche altchristliche Symbolik. Die heutige Kunst ist auffallend arm an Symbolik. Selbst die heidnische Grabmalakunst war in dieser Hinsicht reicher. — Die altchristliche Grabmalssymbolik war ungewöhnlich mannigfaltig: sie verwendet gern das Monogramm Christi, den Anker, die Taube mit dem Ölzweig des Friedens im Schnabel, die Palme, Pflaume, die aus dem Gefäß der Unsterblichkeit trinken, Hirsche, die an der Wasserquelle trinken, das Schiff auf den Meeresswogen, mit Christus als Steuermann und dem Kreuz als Mastbaum¹⁾. —

¹⁾ „Damals trat kein häßliches Gerippe Vor das Bett des Sterbenden. — Ein Kuß nahm das letzte Leben von der Lippe, Seine Fackel senkt ein Genius.“

Auch Winkelmann wandelte dieselben Bahnen, als er eine weinende Psyche als Darstellung für ein Grabmal empfahl.

Mit Recht sagt Herder gegen Schiller:

„Lieblich sieht er zwar aus mit seiner
erloschenen Fackel,

Aber ihr Herren! Der Tod ist so ästhetisch
doch nicht.“

Vergl. dazu Bestmann.

¹⁾ Sehr nützlich ist in dieser Hinsicht die Zusammenstellung der altchristlichen, auch heute noch

Selbst die Symbolik der rationalistischen Zeit, die ja in mannigfacher Hinsicht platt, in anderer auch wieder sinnvoll war, ist noch immerhin reicher, als die Grabmalssymbolik unserer Zeit. Sie hatte wenigstens ihr Auge Gottes und Stundenglas, Schmetterling und Raupe, flammende Kerzen und dergl. — Kühner schlägt vor, man solle die Symbole am Grabdenkmal entsprechend dem Lebensberuf, dem Lebensalter und dem Sterben der Hingegangenen wählen. So z. B. sagt er, könnte man, um bei den Pflanzenmotiven stehen zu bleiben, dem Kinde die Lilie mit dem Röslein, dem Jüngling und der Jungfrau außer Myrte die Margarite und Rosenknospe mitgeben, der Hausfrau und dem Hausvater, die in voller Kraft dahingeshieden sind, Rebstock, Delzweig, Eichenlaub, Tannenzweig, Aster oder Sonnenblume, und dem Hochbetagten den Palmbaum oder die Mohnblume, die Stechpalme oder Zimmergrün, Chrysantheme oder Christrose¹⁾. — Ich möchte diese Vorschläge nicht völlig verwerfen, halte es aber für richtiger, am Grabstein vor allem den religiösen Gedanken Raum zu geben, das ist spezifisch christlich, während die vordringlich betonten Hinweise auf die Lebensumstände und persönlichen Verhältnisse der Charakterzug der antiken Grabmalssymbolik ist. — Kehren wir auch hier bewußt und entschlossen zu der reich entwickelten christlichen Symbolik zurück.

Es bedarf kaum einer weiteren Ausführung, daß die Anbringung von photographischen Bildern der Verstorbenen auf den Grabsteinen eine häßliche Anstöße ist.

Die Darstellungsform wird bei Steindenkmälern meist plastisch sein, wenn überhaupt dabei über die Kreuzesdarstellung und Inschrift hinausgegangen wird. Diese Plastiken sollte man grundsätzlich nur einem wirklichen Künstler in Auftrag geben, nicht durch den Steinmetzhandwerker ausführen

verwendbaren Symbole von A. Schmid, „Christliche Symbole aus alter und neuer Zeit“. 2. Aufl. Freiburg (Herder) 1909. — Neuerdings ist eine Zusammenstellung christlicher Symbole herausgegeben worden von dem Wiener akadem. Maler Rudolf Sagmeister, „Christliche Symbole“. Wien (Anton Schroll) 1914.

¹⁾ Kühner, „Mehr Sinn für die Stätten unserer Toten“, S. 47.

lassen, der dieser Aufgabe doch nicht gewachsen ist. — Sehr empfehlenswert sind bei Muscheltalksteinen Bronzereliefs. Bei größeren Grabdenkmälern wird man auch Mosaikdarstellungen in Aussicht nehmen können. Darüber muß natürlich von Fall zu Fall in Beratung mit Kunstverständigen oder Künstlern entschieden werden. Allgemeine Regeln lassen sich da nicht geben, es sei denn, daß man die Beobachtung des Grundsatzes einschärfe, daß die Denkmalsform aus der Natur des Materials entwickelt werden muß.

Die moderne Grabmalplastik hat gerade in Steindenkmälern außerordentlich zahlreiche Formen erfunden — fast zu viele! — und die einzelnen Grundtypen in oft sehr interessanten Formen variiert: die liegenden oder stehenden Steinplatten mit Inschrift und Ornament, mit bildlichen Darstellungen und Kreuz, dann das Grundmotiv des Bildstöckchens, das eine ungewöhnlich zierliche Behandlung zuläßt, die vielen Varianten des Kreuzes: das irische Wegkreuz, das Kreuz auf einem Steinsockel, das aus dem Stein reliefartig herausgearbeitete Kreuz, Bronzekreuze auf oder im Stein usw.

Noch sei ein Wort über die Höhe unserer Grabsteine gesagt. Wie schon oben gesagt wurde, sind die neuen Grabsteine in der Regel viel zu hoch. Im allgemeinen sollten sie nieder gehalten werden und in der Höhe 1 1/2 — 2 m, in der Breite 3/4 — 1 m, in der Tiefe 60 cm beim Einzelgrab nicht überschreiten. (Schluß folgt.)

Mitteilungen über einige in Lübeck befindliche mittelalterliche Pilgerzeichen.

Von F. Warnke.

Zum Jahre 1711 gab der um die Lübeckische Geschichte hochverdiente Senior und Hauptpastor an St. Marien, Jakob von Melle, eine Schrift heraus: „de Itineribus Lubecensium sacris, seu de religiosis et votivis eorum peregrinationibus, vulgo Wallfahrten, quas olim devotionis erga ad loca sacra susceperunt, commentatio.“ Aus leichtwilligen Verfügungen schöpferisch, zeigt hier der Verfasser auf 128 Seiten, wie die alten Lübecker bemüht waren um ihrer Seelen Seligkeit. Ebenfalls erinnern uns

an diese dem Glauben unserer Väter entsprechende fromme Sitte noch zwei öffentliche Denkmäler. Das eine ist der bekannte Jerusalemsberg vor dem Burgtore, 1493 hergerichtet gemäß dem letzten Willen des Rats Herrn Hinrich Constin (gest. 1483), der in seinen jüngeren Jahren eine Wallfahrt nach dem heiligen Lande unternommen hatte. Als Erinnerung an seine Pilgersfahrt wollte er den Leidensweg Christi vom Richt Hause bis Golgatha darstellen; an der Nordseite der Jakobikirche beginnend, führte der Weg an mehreren Stationskreuzen vorbei hin zu dem Schlußbild auf dem Jerusalemsberg¹⁾. Das andere Denkmal ist das allen bekannte Kreuz in der Noeckstraße. Der Lübecker Bürger Johann von der Heyde bestimmte 1436 in seinem Testament über die Errichtung dieses Steinkreuzes folgendes: „Item so wil ik, dat men ical setten en cruce van 10 marken uppe de Wegeheydinghe, also me gheyt to der Wilsnade, dar syt de Wyzmarsche wech anhevet“²⁾. Das Kreuz steht also an der Stelle der früheren Weggabelung (Wesloc, Schlutup, Wismar, Ostseestädte — Brandenbaum, Herrenburg, Schwerin, Mark Brandenburg) und diente als Wegweiser für die vielen Pilger, die sich nach dem besuchten Wallfahrtsort Wilsnack in der Prignitz begaben. Die arg mitgenommene Inschrift am Stamm des Kreuzes lautet nach Dr. Tegen: „Viddet Gott vor den ghever des wizers na der Wilsnaken“³⁾. Der rechte Arm des Kreuzes enthält drei in Dreieckform eingegrabene Löcher, die in Zusammenhang gebracht werden mit der Sage von dem Kleverschuß⁴⁾, die aber wahrscheinlich als Nistlöcher für den Metallzeiger gedient haben. In der Mitte des Kreuzes sieht man drei in Dreiecksform gestellte, mit Kreuzen geschmückte Kreise; sie sind eine Wiedergabe des Wilsnacker Pilgerzeichens, auf das ich weiter unten noch genauer eingehen werde.

Erst seit nicht gar langer Zeit beschäf-

tigt sich die Wissenschaft mit diesen Zeichen und versucht, sie richtig zu deuten. Sie sind meistens aus Zinn oder Blei hergestellt, und zwar gegossen. Ihre häufigste Gestalt ist rund oder giebelförmig. Die letzteren, aber auch nicht selten die übrigen, sind dem Stil ihrer Zeit, der Gotik, entsprechend, mit Fialen und Krabben geziert. Sie sind einseitig und durchgehend durchbrochen gearbeitet. Wie noch heutzutage bei Volksfesten, Schützenfesten usw. Erinnerungszeichen an die Teilnehmer verkauft werden, so wurden diese Zeichen an den Wallfahrtsorten von den Pilgern erworben. Ihre reliefartigen Darstellungen beziehen sich daher stets auf die Heiligtümer des betreffenden Gnadenortes. Sie sind fast immer mit kleinen Defen versehen — das sicherste Erkennungszeichen für sie, da die Pilger sie mit Zwirn an den Hut oder Mantel hesteten. So dienten sie als Hinweis dafür, daß man den betreffenden Wallfahrtsort besucht habe. Manches mittelalterliche Altarbild und mancher alte Holzschnitt zeigt uns Pilger mit diesen Zeichen geschmückt¹⁾. In der Mehrzahl tragen sie mehrere Zeichen, das erklärt sich daraus, daß vielfach gleichzeitige, drei oder mehr Orte aufgesucht wurden. So bestimmt z. B. Tideman v. Rentelen 1415 in seinem Testament: „So wil ik, dat myne Vor-mundere myt den 10 Marken vtsenden enen ynnighen Man to Aken, to sunte Enwolde, unde vort to unser leuen Brouwen ton Enselbinghen, in ener Reysen to gande, to Salicheyd myner Selen“²⁾. Auch in der zeitgenössischen Literatur finden diese Pilgerzeichen Erwähnung. Im Jahre 1568 erschien von Ludewig eine Schrift: „Historia von der Erfindung, Wunderwerken und Zerstörung des vermeinten heiligen Blutes zu Wilsnack“³⁾. Dieser Ludewig hat in seiner Jugend wie auch später noch die bis zum Jahre 1552 geübten Wallfahrten nach Wilsnack miterlebt. In der Vorrede seiner Schrift sagt er z. B. folgendes⁴⁾: „Wenn nun die Bilgrimen

¹⁾ Vergl. Lüb. Blätter 1901, S. 305.

²⁾ Vergl. v. Melle a. a. O. S. 125 und Hanf. Geschichtsbl., Bd. VIII, S. 81.

³⁾ Zeitschrift d. Ver. f. Lüb. Gesch. u. Altertumsk. Bd. 11, S. 215.

⁴⁾ Vergl. Deede, „Lüb. Geschichten u. Sagen“, 3. Aufl. (Lübeck 1890) S. 190.

¹⁾ Vergl. z. B. Th. Hampe, „Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit“. Leipzig. 1902. Abb. 36, 43 u. 45; auch im Lübecker Museum sind einige hieher gehörige Altartafeln enthalten.

²⁾ v. Melle a. a. O. S. 60.

³⁾ Vergl. E. Brest, „Das Wunderblut von Wilsnack“, Märkische Forschungen Bd. XVI, S. 133 ff.

⁴⁾ Märk. Forschungen Bd. XVI, S. 149.



1.



2.



3.



4

5

Pilgerzeichen.

1. Unbekannt (Lüb. Museum). 2. Einsiedeln (Lüb. Museum). 3. Unbekannt (Lüb. Museum).
4. Wilsnack (Glocke zu St. Katharinen, Lübeck). 5. Köln (Glocke zu St. Katharinen, Lübeck).

ihre Gelübde geleistet, die opferungen verrichtet und wiederum anheims reisen wollen, sind ihnen sonderliche Zeichen von Bley gegossen, gleich einer Hostien mit dreien rot gefärbten Flecken, wie Blutstropfen zugerichtet, zum zeugnis, daß sie die heilige Städte besucht hatten, mitgetheilet worden, welche zeichen die Wallbrüder vorn an ihre Hüte geheftet und damit Erlaubnis zu wandern erlangt haben.“ Er fährt darauf fort: „Und hat dieser Jahrmarkt mit obstehenden Zeichen jährlich ein groß Geld getragen, davon das Thum-Capittel zu Havelberg seinen gebührenden antheil empfangen hat, wie denn dieselbige Zeichen auf den Thumhose daselbst mehrtheils gegossen und zugerichtet sein sollen, wohin aber dieses sowohl als auch das vorgedachte eingenommene Opfergeld gekommen, ist ungewiß.“

Von diesen eben skizzierten Pilgerzeichen besitzt das hiesige Museum mehrere Originale. Ich beginne mit einem in Bergen in Norwegen im Finnegarden gefundenen Stück, das gelegentlich der Einrichtung des Bergenzimmers durch Koren Wiberg nach Lübeck kam. Es ist kreisrund und hat einen Durchmesser von 5,5 cm. Der Rand ist reich verziert durch aufgelegte Punkte; an vier Stellen ist er mit einem Loch zum Durchziehen des Fadens versehen. In das Innere ist recht geschmackvoll hineinkomponiert der heilige Martin zu Pferde, wie er dem hinter ihm stehenden, nur spärlich bekleideten alten Krüppel seinen Mantel reicht. Nach der Legende soll ihm dann in der folgenden Nacht Christus mit dem Mantel bekleidet erschienen sein. Welchem Wallfahrtsort dieses Zeichen zuzuschreiben ist, ist mir noch nicht gelungen, festzustellen. Von dem zweiten Stück ist nur ein Fragment vorhanden. jetzige Höhe 4,1 cm. Es ist liebförmig, aber im Gegensatz zu den übrigen voll gegossen. Von den vier Defen sind zwei erhalten. Die Zeichnung, eine gekrönte Maria mit Lilienstab und Kind, ist in wenig erhabenen Linien ausgeführt. Der Technik nach scheint das Stück recht alt zu sein; vielleicht datiert man es um 1400. Es ist beim Bau des Hauses Marlesgrube 4 gefunden. Aus welchem Ort es stammt, vermag ich noch nicht zu sagen. Das dritte Zeichen (Abb. 3) des

Museums ist wiederum rund, bei einem Durchmesser von 3,7 cm. Im Kreise sieht man ziemlich roh gearbeitet Christus am Kreuz, begleitet von Johannes und Maria. Auf dem Rande steht in gotischen Majuskeln: SIGNVMESBVREORTV ANO MCCX+. Das Stück ist schon vor reichlich vierzig Jahren beim Pflastern der Krähenstraße gefunden. Die Defen fehlen. Herkunft und Inschrift dieses Zeichens sind mir unklar.

Das nächste (Abb. 1) zeigt den Heiland mit erhobener Rechten, auf einem Esel reitend, unter einem spätgotischen, mit Krabben besetzten Bogen. Es mißt in der Höhe 5,8 cm und in der Breite 4,5 cm. Defen sind nicht mehr vorhanden, doch scheinen Reste auf solche hinzuweisen. Von der Inschrift ist nichts mehr zu entziffern. Auch der Ursprung dieses Zeichens steht noch nicht fest. Es wurde schon 1856 von dem damaligen Senator Brehmer der Sammlung überwiesen. Das vierte Stück (Abb. 2) ist rechteckig mit dreieckigem Giebel. Es ist aus der Trave ausgebaggert worden und hat eine Breite von 7,4 cm und eine Höhe von 6,4 cm. An den Ecken sitzen, bezw. saßen die vier Defen. Die Spitze krönte ursprünglich ein Kreuz, wie es noch auf einem gleichen Zeichen auf einer Glocke von 1429 in Schünzach in der Schweiz (Kanton Argau) zu sehen ist¹⁾. Das Innere ist in der linken Hälfte ausgefüllt mit einer schematisch dargestellten Kapelle, worin eine gekrönte Maria mit dem Jesuskindlein sitzt. In dem turmartigen Teil der Kapelle steht eine Gestalt mit Heiligenschein und brennender Kerze. Die andere Hälfte des Zeichens wird eingenommen von zwei Figuren, die sich zur Kapelle begeben. Die erste ist ein Bischof mit Stab und großer Kerze, die zweite, die einen Schlüssel trägt, ist durch die Flügel als Engel gekennzeichnet. Der Rand trägt in Minuskeln die Inschrift: „Dis . ist . vnser . vrowen . cabell . zeichen . von . neisidelen . die . wielt . got . selb . mit . engell.“ Es handelt sich also um das Pilgerzeichen des im Mittelalter wie auch noch jetzt bedeutenden Wallfahrtsortes Einsiedeln in der Nähe des Züricher Sees.

¹⁾ Vergl. Dr. P. Odilio Ringholz, „Das Haus der Mutter“. Einsiedeln 1913, S. 19 u. 52.

Die Kapelle des Zeichens ist also die Gnadenkapelle zu Einsiedeln selbst, und die Madonna spielt an auf das Gnadenbild der Jungfrau, das eben das Hauptziel der „Wallfahrt zu dem Gnadenbild Unserer Lieben Frauen von Einsiedeln“ bildet. Die übrigen Personen und die Inschrift des Zeichens beziehen sich auf die wunderbare Weihe der Kapelle am 14. September 948. Die Legende erzählt, daß der zur Weihe der wiederhergestellten Kapelle geladene Bischof von Konstanz in der Weihenacht (14. September) wunderbare Stimmen vernimmt und am Tage darauf, als er sich zum Gotteshaus begibt, die Weihe zu vollziehen, die Worte hört: „Halt ein, Bruder, Gott selbst hat die Kapelle geweiht.“ Das Fest der Engelweihe zog daher auch jährlich Tausende von Pilgern nach Einsiedeln. Auch von Lübeck aus ist dieser Wallfahrtsort häufig aufgesucht worden, so z. B. bestimmt Arno Wychnmann 1422: „Item will ic dat myne Vormundere souden scholen, myner Seelen to Troste, enen Peregrynnen to Aken, to Junte Enwalde, unde to unser leuen Browen to den Synsedelingen, in ener Reyse . . .“¹⁾ Während der Engelweihfeier 1466 sollen mindestens 130 000 Wallfahrer in Einsiedeln gewesen sein; denn so viele Pilgerzeichen wurden damals verkauft²⁾. Bei einem solch gewaltigen Umsatz war es natürlich öfters nötig, neue Formen für die Zeichen herzustellen. Bei dieser Gelegenheit wurden dann auch wohl Änderungen in der Darstellung, sowie hinsichtlich der Größe vorgenommen. So gibt es z. B. für Einsiedeln noch ein zweites Zeichen mit der Ermordung des heiligen Meinrad, dessen Zelle den Ausgangspunkt für die spätere Gnadenkapelle zu Einsiedeln bildet. Dieses Zeichen wurde 1906 von Herrn Regierungsbaumeister D. Linde bei Ausgrabungen auf der Burgruine Hohenbaden bei Baden-Baden gefunden³⁾. Ein in der Darstellung mit dem oben beschriebenen übereinstimmendes Zeichen fand ich in Lübecks Umgegend, in dem Lauenburgischen Dorfe Fuhlenhagen. Es ist im ganzen etwas größer als das Lübecker,

die Höhe ist 7 cm und die Breite 8,2 cm. Angebracht ist es als Schmuck auf der undatierten, wohl aber dem Ende des 14. Jahrhunderts entstammenden Kapellenglocke daselbst¹⁾.

Während sich die bisher genannten Stücke im Originalzustand befinden, habe ich einige weitere als Schmuck auf Lübeckschen Kirchenglocken angetroffen. Die 1399 von Johannes Nieborch gegossene Glocke zu St. Katharinen enthält zwei Zeichen. Das eine von 3,4 cm Breite und 3,8 cm Höhe besteht aus drei runden Scheiben (?), die je von einem kleinen Kreuz gekrönt sind und von drei winkelförmigen Nuten zusammengehalten werden. Von diesen drei Platten zeigen in flachem Relief die obere links: den Gefkreuzigten, die obere rechts: den Auferstandenen, und die untere: Christus am Marterpfahl. (Abb. 4.) Es ist dieses das Pilgerzeichen von Wilsnack in der Priegnitz (Mark Brandenburg). Die drei runden Scheiben stellen die drei heiligen und wundertätigen Hostien dar. Ueber dieselben berichtet der Franziskaner Lesemeister vom Katharinenkloster zu Lübeck, Detmar, in seiner Chronik: „In deme julven jare (1383) wart ok en tosofent to der Wilsnack in der Priegnisse. Dat quam hir van to, dat van bosen luden wart vorbrand de kerke, dar inne besloten was dat sacrament des hilgen lichames Christi, an ener nacht na unser vrouwen dage der anderen (18. Sept.) do openbarde sich en lud deme perrer de dar was in deme negesten dorpe by vele luden, dat he scolde upstan unde lesen misse an siner kerken. Da he dit twie vorlach, unde dachte, it were en drom, wante de kerke were jo vorbrand, do quam de stempne to den dridden mit ernste: du vinst alle dink berede. Do stund he up unde gink an de stede der kerken, unde vaint lichte bernende unde dat hilge sacrament in dren delen up deme altare, de na leth de biscop von Havelberge werken in cristallen²⁾.“

¹⁾ Pilgerzeichen wurden neben Münzen und plattentartigen Reliefs häufig als Glodenzierat verwendet; vergl. meinen Aufsatz „Die Verwendung von Pilgerzeichen als Gloden schmuck“ in „Niedersachsen“, Jahrgang 1913, Nr. 14.

²⁾ „Die Chroniken der niedersächsischen Städte Lübeck“ Bd. I, Leipzig 1884, S. 579. Vergl. auch E. Brest: „Das Wunderblut von Wilsnack“,

¹⁾ v. Melle a. a. D. S. 61.

²⁾ Dr. P. Odilo Ringholz a. a. D. S. 44.

³⁾ Näheres siehe „Badijsche Heimat“ 1. Jahrg., Karlsruhe 1914, S. 106 ff.

Wie schon oben angedeutet, war das Pilgerzeichen „mit dreien rotgeferbten Flecken, wie Blutstropfen zugerichtet.“ Diese Flecken fehlen auf unserm Zeichen. (Schluß folgt.)

Ein moderner Kelch.

Aus dem Atelier von Joseph Hugger, beschrieben von Stadtpfarrer Brinzinger, Oberndorf a. N.

Nach dem Vorgang Christi bei der Einsetzung des Abendmahls bedient sich die Kirche beim Bundesopfer des Neuen Testaments von jeher des Kelchs. Nach der Legende des Mittelalters gebrauchte Christus die Schale „des Grals“ aus Stein, den Wolfram von Eschenbach und neuestens Richard Wagner in „Parzival“ verherrlicht haben. Neben Kelchen aus unedlen Stoffen (aus Ton, Bein, Holz, Blei, Zinn) gab es auch Kelche aus Glas, so zahlreich, daß zur Zeit Tertullians metallene Trinktöpfe selten waren, dann aber gab es auch Kelche aus edlen Metallen, aus Silber, Gold, auch aus Onyx, Kupfer (Winterim, Denkwürdigkeiten IV, 1), im Mittelalter sehr wertvolle mit kostbaren Edelsteinen besetzte Prädikelskelche. Der altchristliche Kelch hatte Hentelform in Ravenna (Mehlsiebdehnungsbild). Der romanische Kelch hat den Dpferschalencharakter, in älterer Zeit mit breiter Form, steilem Fuß, hohem Becher, in der spätromanischen Zeit mehr ausgebauchte, halbtugelförmige Form. Die gotische Zeit hat die birnen- und tulpenartige Form von Anfang des 14. bis Mitte des 15. Jahrhunderts, später die eiförmige Form des Kelchs. Der Aufbau wird steiler und schlanker, die Cuppa wird fast kegelförmig, oben leicht geschweift, der Schaft höher, der Knauf eingekerbt, auch mit Zapfen versehen, der Fuß geht von der Kreise mehr in die Rosettenform über (Willingen, Kloster Neuburg, Braunschweig, Kempen). Die romanische Zeit hat reichen Zierat in Email, Steinen und Zilligran, die Gotik Bilder und architektonischen Schmuck. Beim Renaissancekelch ist die Cuppa mehr zylindrischförmig, becherartig, unten sich rundend, der Knauf birnenförmig, der Fuß weniger flach, das Ornament hauptsächlich getrieben, die Verzierungen der Renaissance sind Darstellungen in Relief und Email, Engel, Fruchtgehänge, in der Barock- und Rokokoperiode sind es ziselirte und getriebene Ziermotive von Blumen, Früchten, Kränzen, sowie Emailmalerei. Am Fuß des Kelches werden schon im früheren Mittelalter angebracht Bilder und Vorbilder des Kreuzestodes Christi; später auch andere Passionszenen, Evangelisten und Heilige (1. Herder, Konversationslexikon 4, 1491 und Kirchenlexikon 7, 356).

Zum 25jährigen Pfarrjubiläum „widmete die Märkische Forschungen Bd. XVI, S. 133 ff. und „Das Wunderblut zu Wilsnack“, niederdeutscher Einblattdruck mit 15 Holzschnitten aus der Zeit von 1510—1520. Straßburg 1904.

dantbare Gemeinde der Stadt Oberndorf a. N.“ ihrem Stadtpfarrer Adolf Brinzinger einen sehr wertvollen Prädikelskelch, angefertigt von Goldschmied Joseph Hugger in Rottweil, Atelier für christliche Kunst in Edelmetallen. Dieser Kelch hat weder romanischen noch gotischen oder Renaissancestil, sondern ist ein vom Künstler selbständig entworfener, moderner, origineller Kelch von feinen Verhältnissen, deren Beschreibung wir hier folgen lassen.

Der Fuß dieses Kelches ist ziemlich flach gehalten, hat in seinem oberen Teil getriebene Wellenlinien, welche den Uebergang zum Nobus sehr gefällig vermitteln. Als Bildschmuck sind am Fuß angebracht: ein Herz-Jesu-Bild in opaque emailliert auf blauem Grund, ein Kreuz und zwei altchristliche konstantinische Monogramme Christi, schwarz emailliert. Aus dem Fuß wächst schlank heraus der Schaft des Kelchs, gleichfalls in opaque emailliert. Der Nobus ist vollständig getrieben, mit vielen kleinen roten Turmalin-steinchen besetzt und sehr handlich. Die Cuppa, in ihrem unteren Teil ebenfalls getrieben, mit Blättern, Steinchen und Email verziert, ist breit und weit ausladend, und galvanoplastisch aus vergolbet. Die roten Turmalinsteine gehen mit den Farben der Emails harmonisch und ruhig zusammen. Der Kelch ist aus 800 und 930/1000 fein Silber vergolbet. Die Verschraubung ist nicht aus Silber, wegen Dauerhaftigkeit der Gewinde. Gemeinde und Jubilar in Oberndorf sind sehr befriedigt von der künstlerisch wohl gelungenen schönen Arbeit Meisters Hugger's, in dessen Atelier verschiedene interessante Kirchengeräte, auch im Neuroner Stil, zu sehen sind. Hugger erhielt silberne Preismedaillen 1896 bei der Gewerbeausstellung in Stuttgart, 1905 bei der Weltausstellung in Paris, 1900 in Billingen bei der Schwarzwaldausstellung.

Literatur.

Forschungen und Entdeckungen zur Geschichte der St. Blasius-Pfarrkirche in Ehingen a. D. Von Oberstudienrat Dr. Hehle. 1914.

Der Verfasser widmet sein otium cum dignitate mit nimmermüdem Fleiß der Erforschung der kirchlichen Verhältnisse Ehingens. Die neuerdings erfolgte Erneuerung der katholischen Stadtpfarrkirche in Ehingen bot willkommenen Anlaß, sich mit der baugeschichtlichen Entwicklung dieser Kirche zu befassen. Das Ergebnis dieser Untersuchungen bietet vorliegendes Schriftchen, dessen Ertrag (zu beziehen durch die Buchhandlung von L. Ortmann in Ehingen) dem Fonds für Restaurierung der Kirche zufließt. Die Untersuchung stützt sich stark (vielleicht etwas zu vertrauensvoll) auf eine Darstellung der Kirche auf einem Gemälde des 17. Jahrhunderts. Sicherere Anhaltspunkte würden vermutlich das Urkundenmaterial des Stadtarchivs, vielleicht auch im Universitäts- oder im Ordinariatsarchiv zu Freiburg bieten.

Tübingen.

L. Baur.

APR 29 1986



Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Msgr. K. Kümmler
(an Stelle des im Feld befindlichen Universitäts-Professors Dr. E. Baur in Tübingen).

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins e. V.;
Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 12.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne
Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-Handlung
Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50. 1914.

Friedhofsanlage und Friedhofskunst.

Von Dr. Ludwig Baur, Tübingen.

(Schluß.)

Neben den Steinkreuzen sollte auch den schmiedeeisernen Kreuzen der Platz auf unsern Gottesäckern wieder eingeräumt werden, der ihnen gebührt. Gerade unser Schwabenland, Bayern und Tirol sind ganz besonders reich an den reizvollsten Denkmälern dieses Kunstzweigs aus der Zeit des Barocco und Rokoko. Es ist dringend zu wünschen, daß überall die noch vorhandenen schmiedeeisernen Grabkreuze gesammelt, verständnisvoll hergerichtet und aufbewahrt und auch wieder nachgeahmt werden. Auch Kunstschmiedewerkstätten der neueren Zeit, wie Harrach, Frohnmeyer und andere in München, Mauth in Rottenburg und andere mehr haben ganz prächtige Arbeiten der modernen Kunstschlosserei für eiserne Friedhofskreuze aufzuweisen. Hier eröffnen sich auch dem bescheidenen, aber verständnisvollen Handwerker auf dem Dorfe wieder neue Betätigungen und Kunstmöglichkeiten.

Es ist aber daran zu erinnern, daß schmiedeeiserne Kreuze bemalt werden müssen, am besten farbig mit dezenter Goldverzierung.

Endlich sei noch ein empfehlendes Wort für unsere Holzkreuze gesprochen. Es ist eine schlichte, alte, besonders ehemals in unserem lieben Schwabenland sehr beliebte Art der Grabmal-Kunst. Wir finden sie heute auch schon an manchen Orten wieder in Ehren. Mancher hat den Wunsch, den ein religiöser Dichter in den Worten ausdrückt:

„Setzt mir kein Kreuz von Steine,
Wenn ich im Boden lieg,
Wenn doch der Tod im Grabe
Verschlungen ist im Sieg.
Setzt mir ein Kreuz von Holze,
Das bald verfault und fällt.
Mein Kreuz ist dann getragen
Schon längst aus dieser Welt.“

Es ist ja wahr: das Material des Holzkreuzes ist nicht so dauerhaft wie Stein. Aber gutes Eichenholz hält oft länger, als die „ewige“ Dankbarkeit und das Gedächtnis der „trauernd Hinterbliebenen“. Und vollends, wo es sich um Gräber handelt, die verhältnismäßig bald schon wieder belegt werden, empfiehlt sich die Anschaffung eines schlichten eichenen Kreuzes durchaus.

Auch für die Holzkreuze besteht die Notwendigkeit farbiger Behandlung. Doch sollen sie nicht schwarz gestrichen werden. Denn das ist zu tot. Besser ist ein schlichter Farbauftrag in Grün, Blau, mit Weiß oder Gold — das sich sehr gut macht. —

Für Kindergräber eignen sich Holzkreuze in besonderem Maße. Mit hellen Farben (z. B. weiß und blau) lassen sich dabei mit den allereinfachsten Mitteln verhältnismäßig sehr gute Wirkungen erzielen. Es ist durchaus richtig, wenn E. Kühner (45) sagt: „Solide Eichenkreuze in einer einigermaßen originellen Form, auch in Menge nebeneinander gestellt, tun dem Auge lange nicht so weh, als nur wenige Stein- und Marmorkreuze in schreienden Kontrasten.“

Die Holzkreuze gestatten aber zudem auch noch sehr mannigfache Formen: einfaches Kreuz, überdachtes Kreuz, Kreuz

mit Strahlen, Kreuz mit Kreuzifigur, oder einem plastischen Medaillon in der Mitte. Einige sehr ansprechende Holzkreuze dieser Art hat Bildhauer Hausch in Horb angefertigt.

Ein sehr beachtenswerter Vorschlag bezüglich der Grabdenkmäler geht dahin, daß neben den Einzelnen- und Familien- denkmälern auch Gemeinschaftsdenkmäler errichtet werden sollten. So z. B. könnte für die Geistlichen oder für Klosterfrauen oder Domkapitel, theologische Fakultäten und dergl. ein besonderer Platz des Gottesackers gekauft, gärtnerisch entsprechend umgrenzt und mit einem einzigen, aber dann wirklich hervorragenden und künstlerisch wertvollen Gemeinschaftsdenkmal ausgestattet werden, während dann für die Bezeichnung des einzelnen Grabes eine einfache Steinplatte genügt. Das wäre entschieden dem vorzuziehen, daß viele Einzelgrabdenkmäler — darunter doch meist sehr zweifelhafte Ware — errichtet werden.

Die Inschrift ist keineswegs als Nebensache an einem Grabstein zu betrachten. Sie muß sich dem Grabmal harmonisch eingliedern. Sie muß in richtiger Höhe angebracht werden, muß richtig und geschmackvoll auf die Fläche verteilt werden. Maßstab, Schriftart, Form und Farbe der Schrift müssen richtig abgewogen werden. Das schönste Grabmal kann verpfuscht werden durch eine klotzige, aufdringliche, formlose, falsch verteilte Inschrift. Vor allem vermeide man Sandgebläseschrift mit Rankenwerken; auch die knallgoldene Inschrift auf tiefschwarzem Grund enthält viel zu starke Kontraste, um günstig wirken zu können.

Für die Form der Inschrift läßt sich natürlich keine allgemeine Regel aufstellen. Sie richtet sich nach dem einzelnen Denkmal. Nur die eine allgemeine Regel darf nicht außer acht gelassen werden: die Inschrift ist dazu da, um gelesen zu werden. Sie muß also leserlich sein. Eine Inschrift mit unleserlichem Buchstabengeschnörkel hat ihren Veruß verfehlt. — Weiter: die Inschrift muß der Art und Form des Denkmals angemessen sein: auf einen Stein in Biedermeierstil paßt nicht eine Inschrift in der klassischen angusteischen Majuskelschrift, und auf einem mächtigen, wuchtigen Monument

darf man nicht die zierliche deutsche Kurrentschrift der Biedermeierzeit anbringen wollen, so wie auch auf einem ganz modernen Denkmal nicht die gotische Schrift paßt. Ein schwerer Stein kann keine zierliche, ein zierlicher Stein kann keine massive Schrift ertragen.

Der Inhalt unserer Grabinschriften läßt da und dort zu wünschen übrig, wird manchmal banal, um nicht zu sagen trivial, und zwar umso mehr, je weiter man sich dabei von den großen religiösen und Glaubensgedanken entfernt. Man begnüge sich nicht mit allgemeinen Redensarten wie „Biel zu frühe“, „Ruhe sanft“, „Schlummere süß“, „Das Licht erlosch“, „Die Sonne ging unter“ — und was dergleichen Banalitäten sind!). Besonders fürchterlich pflegen sich die breiten Bettelsuppen „poetischer Ergüsse“ und tränenreicher Verse auf den Grabsteinen zu ergießen. Kein allgemeines Gerede! Keine abgegriffenen Redensarten auf den Grabsteinen. Sie sollen unseren Glauben, unsere Hoffnung, unsere Liebe, Dankbarkeit, Treue künden. — Am besten ist es, wieder auf die altchristlichen Inschriften zurückzugreifen: wie schlicht, kurz und doch so vielsagend waren sie:

In pace, im Frieden; In pace Christi, im Frieden Christi; Hic quiescit in Deo, Hier ruht in Gott; Hic expectat resurrectionem, Hier erwartet die Auferstehung . . . uff.

Eine wahre Fundgrube schöner, gedankens- und empfindungsreicher Grabinschriften

!) Eine nahezu komische Art dieser Banalitäten erzählt Högg in Kunst und Kirche, Leipzig 1913, S. 104: „In Hannover fand ich immer wiederkehrend die wunderschöne Formel: „Biel zu frühe“. Ich ging ihrem Ursprung nach und fand, daß sie auf den älteren Steinen gelautet hatte: „Du starbst zu früh für meine Liebe.“ Das war aber mit der Zeit zu umständlich und zu teuer geworden. Denn jeder Buchstabe kostet Geld, und so war der Spruch zusammengeschnitten auf: „Zu früh“. — Das aber mag anspruchsvollen Seelen denn doch gar zu knapp gelungen haben, sogar im Jahrhundert des Telegrammstils, und so gab man noch ein „Biel“ darein und schrieb auf das Kreuz: „Biel zu frühe“. — Ganz ähnlich erging es dem gleichfalls sehr geistreichen Spruch: „Geliebt, beweint, unvergessen.“ Auch der war noch zu lang. In Dresdener Friedhöfen können Sie abgekürzt und billiger lesen: „Geliebt, beweint“. Punktum.“

haben wir in der Hl. Schrift¹⁾, in der kirchlichen Liturgie, in dem machtvollen „Dies irae“, dem stehenden „Libera me Domine“, im kirchlichen Totenoffizium, in den Sterbegebeten der Kirche.

III.

Die Besserungsversuche.

1. Man hat die gemachten Fehler eingesehen und sann auf Mittel zur Abhilfe, katholischer- und protestantischerseits²⁾. Große Verdienste um die Hebung der Grabmalkunst (Denkmäler) hat sich die Gesellschaft für christliche Kunst erworben. Sie veranstaltete schon im Jahre 1905 einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für einfache Grabmäler, deren Kosten sich zwischen 100 und 200 Mark bewegen. Das Ausschreiben bestimmte: 1. Es sind die Bedürfnisse jener Familien zu berücksichtigen, welche nur kleine Summen anlegen können, bei denen es aber üblich geworden ist, für teures, fremdes Steinmaterial, das kunstlos verarbeitet wird, verhältnismäßig viel zu große Ausgaben zu machen. 2. Das Gewicht ist einzig auf die Befriedigung des religiösen Gefühls und künstlerische Gestaltung unter Anwendung soliden und zweckdienlichen Materials zu legen³⁾. — Das Resultat war ein überaus befriedigendes nach der Seite hin, daß es zeigte, wie sehr es möglich ist, die Künstler für die Friedhofkunst (Denkmäler) zu gewinnen und damit eine Grundbedingung der Besserung zu erfüllen. Es liefen 260 Entwürfe ein, von denen 60 in „Der christlichen Kunst“ I (1904/05) veröffentlicht wurden. — Sehr unbefriedigend dagegen war das Resultat nach der Seite der Besteller hin: „fast alle diese Entwürfe,“ schreibt Staudhamer a. a. O., „harren noch des Bestellers, der sie ausführen lassen will“.

Man hoffte nun weiter zu kommen — und erzielte tatsächlich gute Erfolge durch weitere Wettbewerbe und durch Veranstaltung von Grabdenkmäler- und Friedhofausstellungen. Solche wurden z. B. verbunden mit der großen Ausstellung in München (1908), in Düsseldorf und anderen Orten. Außerdem machte man auch Wanderausstellungen von Grabmalentwürfen.

2. Sodann suchte man eine Besserung zu erzielen durch Herausgabe von Musterbüchern von katalogartigen Publikationen, die dazu dienen sollten, den handwerklich tätigen Steinhauern in die Hände gegeben zu werden, um ihnen eben damit gute Vorbilder und Vorlagen zu liefern⁴⁾. Daß das unter Umständen für die Steinmetzen und auch für die Besteller von großem Vorteil und gutem Einfluß werden kann, ist nicht zu leugnen. Wie die „Musterkataloge“ die Geschmacklosigkeit und Fabrikarbeit verbreiteten, so könnten sie auch im guten Sinn erzieherisch wirken. Es ist aber andererseits doch auch nicht zu verkennen, daß darin die Gefahr liegt, daß man in denselben Fehler zurückfalle, den man vermeiden wollte, nämlich daß nur eben ein anderes Schema an Stelle des alten gesetzt sei, die Monotonie aber dieselbe bleibe. Zudem macht natürlich der einzelne Grabstein noch nicht einen ästhetisch befriedigenden Gottesacker aus: neben der glücklichen Gestaltung des Denkmals muß eben vor allem eine glückliche Gestaltung des Friedhofs selbst als wichtig bezeichnet werden.

3. Viel mehr dürfte es der Sache entsprechen, wenn man zwischen Bestellern und Künstlern einen direkten Kontakt herbeiführen könnte, so daß in jedem einzelnen Fall — auch bei sehr bescheidenen

¹⁾ Protestantischerseits existieren mehrere Sammlungen passender Grabinschriften: z. B. von Schütze, Warustorf. Eine Auswahl bei Hüttenrauch, Kühner u. a. — Es wäre sehr zu wünschen, daß katholischerseits eine entsprechende Sammlung herausgegeben würde.

²⁾ E. Högg hat im Kunstkalender von Schleswig-Holstein 1913 einen ganz detaillierten Organisationsplan entworfen, um eine Besserung zu erzielen. Derselbe blieb aber auf dem Papier.

³⁾ E. Staudhamer im Pionier VI (1914) 56.

⁴⁾ So z. B. „Die christl. Kunst“ I (1904/05); Alte Grabmalkunst v. Martin Gerlach, Wien-Leipzig; Volkstümliche Grabmalkunst und Friedhofgestaltung von D. Verz-Schilling, Stuttgart; Kleine Grabmale von Hans Ameismeier, Nürnberg. Die Firmen Kiefer, Vetter und Kerber in Bayern gaben eine Mustersammlung „Grabdenkmäler in Stein, Holz, Eisen“ heraus. Karl Wilde, Grabmalkunst, Frankfurt a. M. E. Högg, Einfache christliche Grabmäler für Niederdeutschland. Sehr empfehlenswert ist die von Bildhauer Kopp in München zusammengestellte Sammlung „Künstlerische Grabdenkmäler“. Auf diese sei besonders aufmerksam gemacht.

Mitteln — ein besonderes Denkmal, wie es eben gerade paßt, geschaffen würde. Hier darf besonders darauf hingewiesen werden, daß die Gesellschaft für christliche Kunst (München, Karlstraße 6) im Bedarfsfalle mit Vorlage geeigneter Projekte bzw. durch Empfehlung von Künstlern für Herstellung neuer Entwürfe gerne kostenlos die Vermittlung übernimmt.

Das wird nun freilich in den meisten Fällen daran scheitern, daß es den Leuten zu unbequem ist. Sie wissen auch nicht, mit wem sie es zu tun haben, wie das Grabmal aussieht und was es kostet. Das alles hat man eben viel bequemer mit den schönen Musterbüchern, die der Steinhauer schon am Tag nach der Beerdigung fix und fertig zum Gebrauch vorlegen kann. — Viel wird darum schon gewonnen sein, wenn es nur gelingt, die Hinterbliebenen von einer überhasteten Bestellung eines Musterkataloggrabsteins abzuhalten und ihnen die Ueberzeugung beizubringen, daß die Bestellung eines Grabsteins recht reiflich überlegt werden müsse, und daß es noch viel Schönes gebe, was nicht in den Steinmestermusterbüchern stehe.

4. Die nachdrücklichste und nachhaltigste Besserung wird selbstverständlich zu erwarten sein von entsprechenden Verfügungen und Forderungen seitens der Friedhofsverwaltungen, bzw. Kirchengemeinden oder bürgerlichen Gemeinden, die eine Friedhofsordnung aufzustellen haben: d. h. also, um das Kind beim Namen zu nennen, durch Zwang. In der Tat verspricht sich ein großer Teil derer, die in dieser Frage mit Verbesserungsvorschlägen hervorgetreten sind, das meiste zur Hebung der Friedhofskunst vom strengen Zwang.

Graeffel sagt (3): „Bei den heutigen Zeitverhältnissen mit ihrer Unruhe und Arbeitsteilung kann eben der Einzelne nicht mehr sich über alles unterrichten . . . Es müssen heute diejenigen, die speziell sich mit einer Sache befassen, jene leiten und führen, welchen das Einbringen in das Wesen von ihnen ferner liegenden Dingen nicht mehr möglich ist. Und dies geschieht . . . am besten durch Aufstellung von Richtpunkten, Vorschriften und Verbot. Wohl kann durch die

Erlassung von Vorschriften keine Kultur des guten Geschmacks hervorgerufen werden; aber die Kulturarbeit wird durch sie am besten unterstützt, wie dies der Waldfriedhof in München nach kurzer Handhabung der dortigen Bestimmungen zeigt; und es ist gerechtfertigt, gegen die Betätigung von Unverstand und Prozedur mit jedem brauchbaren Mittel zu Felde zu ziehen, denn so weit darf die persönliche Freiheit der Einzelnen nicht gehen, daß durch sie die allgemeinen Interessen geschädigt werden.“ — Auch Högg plädiert für den Zwang: „Schaffen Sie strenge Friedhofsordnungen! Aber lassen Sie es dabei nicht bewenden, sondern wachen Sie darüber, daß sie auch respektiert werden! Scheuen Sie sich nicht vor dem Vorwurfe, daß Sie die individuelle Freiheit knebeln. Was gedankenlose Menschen ohne Gefühl und Geschmack Freiheit nennen, ist nichts als Anarchie!“ —

Ich kann mich damit nicht befremden. Es mag ja sein, daß man in großen Verhältnissen ohne strengen Zwang nicht auskommen kann. Aber solche Zwangsmaßregeln auf unsere mittleren und kleineren Städte und Dörfer zu übertragen, geht über das Zulässige und ist m. E. nicht ratsam. Zwang ist Zwang! Und nun vollends in einer so delikaten und persönlichen Angelegenheit, wie es die Beschaffung eines Grabmals ist, die grobe Zwangseinnischung von fremden Leuten, von mehr oder minder gebildeten Stadt- und Landbureaukraten ertragen zu müssen, scheint mir eine viel schlimmere Sache zu sein, als ein weniger glückliches Denkmal. Es ist in unserer Zeit so viel Zwang und bureaukratisches Regiment in der Welt, daß wir uns sehr besinnen müssen, diese Ueberfülle noch zu vermehren. — Dazu kommt aber, daß in unseren Dörfern und in den meisten kleineren Städten keine ästhetisch so gründlich geschulten Leute zu finden sind, die imstande wären, mit sicherem Geschmack in diesen Dingen Urteile zu fällen. Solchen Leuten ein solch weitgreifendes Einspruchsrecht geben, hieße eine dilettantische Diktatorenherrschaft etablieren, die gerade da am unerträglichsten ist, wo die persönlichen Gefühle die feinsüßigste Rücksichtnahme verlangen. Und endlich ist mit behörd-

lichen Verfügungen und Reglementierungen noch keine Garantie künstlerischer Gestaltung der Friedhofskunst geboten. Es kommt doch sehr auf den Geist an, in dem sie ausgeführt werden. Diesen aber haucht eine Kette von Paragraphen noch lange nicht ein.

Will von den Verwaltungen etwas gesehen, so mag dies in der Richtung sein, daß sie gleich nach Eintritt eines Todesfalls die Hinterbliebenen nachdrücklich veranlassen, sich für Anschaffung eines Grabmals der Vermittlung eines unserer Kunstvereine, z. B. der „Gesellschaft für christliche Kunst“, München, Karlstraße 6, oder des „Diözesanvereins für christliche Kunst“ (Kottenburger Diözese) zu bedienen. —

5. Außerdem kann endlich auf dem Wege der freien Ueberzeugung manches gebessert werden. Dieser ist zwar der mühevollere als der behördliche Zwang, er wird auch mehr Geduld und Zeit erfordern. Dafür wirkt er besser, tiefer, und schont berechtigte Gefühle. Solche zulässige und allem Reglementieren weit vorzuziehende Mittel der Besserung sind:

a) Schulung des Volksgeschmacks durch mündliche Belehrung, Vorzeigen von besserer Friedhofskunst durch kleine Friedhofsausstellungen, durch Hinweis auf die schlichte Schönheit der einfachen Denkmäler unserer Vorfahren. Einen sehr sympathischen Vorschlag macht E. Högg. Er empfiehlt „die Anlage von Musterfriedhöfen, wie sie neuerdings von verschiedenen Friedhofsverwaltungen schon eingerichtet sind: Jrgendwo im Friedhof, am besten nahe beim Eingang wird eine Anzahl vorbildlicher Grabmäler aufgestellt. Vorbildlich muß auch die Art der Anordnung, der Bepflanzung und des Blumen schmucks sein. Die Aussteller dürfen Firma und Preis an ihren Arbeiten anbringen. Ueber die Zulassung entscheidet ein sachverständiger Rat. Ein derartiger Musterfriedhof kann auf städtischen Friedhöfen die statliche Ausstellung einer richtigen Grabmalkunst-Ausstellung bekommen. Auf dem Lande genügen vielleicht schon einige Steine, ein paar Kreuze aus Holz oder Eisen, um das Verständnis für das anzubahnen, was wir wollen.“ (103). — Das

ist ein glücklicher Gedanke; nur möchte ich ihn dahin abgeändert wissen, daß dafür nicht die gemeinte Stätte des Friedhofs selbst, sondern ein kleinerer oder größerer Platz in seiner Nähe verwendet werde.

b) Wichtig ist sodann eine bessere Ausbildung des Geschmacks und der technischen Ausbildung der Steinmetzen und Kunstschlosser. Vielleicht ließen sich mit gutem Erfolg Fachkurse für solche in Friedhofskunst veranlassen.

c) Schonungsloses Brandmarken der geistlosen Fabrikware und aufdringlichen Reklame. Deffnen wir dem Volk wieder die Augen für den Wert der bescheidenen schlichten Schönheit und zeigen wir ihm die ethische und ästhetische Minderwertigkeit eines geschwollenen Progentums auf dem Gottesacker.

d) Man sei den Leuten behilflich, um die Uebertragung auch bescheidener, wie reicherer Aufträge für Grabdenkmäler an Künstler zu vermitteln.

Wer an der Vessergestaltung unserer Friedhofskunst arbeitet, der arbeitet an der Erziehung des Seelen- und Gemütslebens unseres Volkes und vollbringt daher ein gutes Werk.

Mitteilungen über einige in Lünebeck befindliche mittelalterliche Pilgerzeichen.

Von J. Warncke.

(Schluß.)

Im Museum zu Lüneburg jedoch steht ein 1445 von Herrn. Smiltemester gemalter Andreasaltar. Auf der einen Tafel desselben findet man das Wilsnacker Zeichen zweimal, am Mantel einer Pilgerin und am Güte eines Pilgers. Bei beiden sind die roten Flecken auf dem Zeichen deutlich wiedergegeben. Eine andere mehr schematische Darstellung des Wilsnacker Zeichens bilden die auf dem oben genannten Kreuz befindlichen Kreise. Die drei Scheiben sind im Durchmesser je 9 cm; auch die bekrönenden Kreuze und edigen Desen sind vorhanden. Statt der Reliefs sind aber, was im Material wohl seinen Grund hat, ebenfalls Kreuze vorhanden. Bielsach wurde gerade Wilsnack

von Lübeckern aufgesucht, so bestimmt Marquardus Volckerstorp 1406: „Item schul men senden 10 Pelegherine to dem hilghen Blode to der Wilsnac, den schal men ghenen 15 Mark, eynen yeweliken 24 β¹⁾“ oder Hinricus Ghevenrot 1439: „Item scholen myne Vormundere senden enen Pelegrinnen to der Wilsnacke, alse ze erste tonen, to Troste myner Zelen, vnn em des Arbeydes rebedeliken lonen, unde de schal dar offeren twe Waffene Bene van 7 Mark punt Waffes“²⁾ und andere. Auch in Sühneverträgen wird Wilsnac als Ziel der Sühnefahrt bestimmt, z. B. 1453: . . . „Dā schal he to der Wilsnacke gan, wenn er em dat beqweme is . . .“³⁾. Auch die vielen aus Schleswig-Holstein und Dänemark kommenden Pilger mußten ihren Weg über Lübeck nehmen, wie König Christian I. von Dänemark 1462⁴⁾.

Das zweite Zeichen auf der genannten Glocke ist rund, bei 4,8 cm Durchmesser; es umschließt einen Vierpaß, von dem nur drei Teile sichtbar sind. In die beiden frei gebliebenen Zwickel ist je ein kleiner Kreis gelegt, beide vertreten sicher die Desen. Im Vierpaß selbst sieht man drei Könige mit Kronen und über ihnen Stern und Mond, wodurch die drei als die heiligen drei Könige gekennzeichnet werden (Abb. 5). Es ist dies demnach ein Pilgerzeichen für Köln. Hier wurden nämlich die heiligen drei Könige verehrt. 1162 waren die in Mailand aufbewahrten Gebeine derselben bei Eroberung der Stadt an Kaiser Friedrich Barbarossa gekommen, der sie dann dem Erzbischof Reinald in Köln schenkte. Der vorhin genannte Chronist Detmar schreibt darüber: „In dem jare Christi 1163 do wurden ghenomen de hilghen dre koninghe van Meylan; de brachte de biscop Reynold to Colne, dar se noch sint“⁵⁾.

Als Gegenstück zu diesem Zeichen fand ich ein zweites Kölner auf einer 1511 von dem Lübecker Gießer Peter Wulf gefertigten Glocke in dem früher Lübeckischen,

jetzt Lauenburgischen Dorfe Breitenfelde bei Mölln. Es ist ebenfalls rund, jedoch oben mit krabbenartigen Zieraten besetzt und am Rande mit vier Desen versehen. Die Höhe ist 4,7 cm und die Breite 4,2 cm. Das Innere ist durch eine Leiste geteilt. Oberhalb derselben sieht man die heiligen drei Könige mit Gaben vor Maria mit dem Kinde; über dem ersten von ihnen, der kniet, ist wiederum der Stern sichtbar. Im unteren Abschnitt ist ein hochbordiges Schiff dargestellt mit fünf Gestalten, die ihre Hände zum Gebet gefaltet haben. Hierdurch ist die Legende von der hl. Ursula angedeutet, die mit ihren 10 000 bekehrten Jungfrauen den Rhein hinunterfährt und bei Köln mit ihren Begleiterinnen den Märtyrertod erleidet. Ihre Gebeine wurden ebenfalls in Köln aufbewahrt und verehrt¹⁾.

In derselben Kirche fand ich auf der im selben Jahre und ebenfalls von dem genannten Lübecker Meister gegossenen Schwesterglocke zwei weitere Zeichen, die ich hier gleichfalls mitteilen möchte. Das erste wurde ausgegeben für die Ablasswallfahrt nach dem vom Kaiser Lothar gegründeten Peter-Paulsstift zu Königsutter. Es ist 5,4 cm hoch und 3,7 cm breit und hat die Form eines Rechtecks mit viereckigem Giebel. Die vier Desen sind krabbenartig und sitzen an den Ecken des Rechtecks. Durch einen halben Kreisbogen wird das Innere in zwei Flächen zerlegt; die obere enthält eine Darstellung des Gekreuzigten, beseitet von Paulus und Petrus, erkenntlich an den Attributen: Schwert, bzw. Schlüssel. Der Kreisbogen umschließt den Porträtkopf eines Kaisers mit Reichsapfel, Zepter und Krone, davor den Adlerschild, der untere Rand trägt scheinend das Wort „lutter“ in Minuskeln. Im herzoglichen Museum zu Braunschweig findet sich eine Doppelform dieses Zeichens

¹⁾ Auch für Köln gibt Melle a. a. O. mehrere Belege, z. B. S. 41: Gerd Schwesshusen bestimmt danach 1432: „Item wil ic, dat men enen Pelegrimen sende tho dem hilghen Blode tho der Wilsnacke, ende enen andern to vnser leuen Brouwen tho dem Gensedeligen to sunte Enwolbe vn tho vnser leuen Brouwen tho Alen, vn tho den hilghen drent koninghen the Colne, unde en eres Arbeydes rebedeliken lonen vp dat se vnser heren God truweliken vor my bidden“.

¹⁾ v. Melle a. a. O. S. 115.

²⁾ v. Melle a. a. O. S. 128.

³⁾ Lüb. Urkundenbuch Bd. IX, S. 150, ebenso auch Bd. VI, S. 650, Bd. VII, S. 208, 520 u. 531.

⁴⁾ Zeitschr. d. Ver. f. Lüb. Gesch. u. Altertumsf. Bd. IV, S. 283 ff.

⁵⁾ „Die Chroniken der niederländischen Städte“ — „Lübeck“. Bd. I, Leipzig 1884, S. 248.

in Solenhofer Kalkstein gearbeitet, die im Kloster zu Königsutter selbst aufgedeckt ist). Bis auf die Größe stimmt diese Form mit unserem Zeichen völlig überein²⁾.

Das zweite Zeichen auf dieser Glocke ist ebenfalls giebelförmig; der obere Teil schließt aber mit einem spätgotischen, krabbenbesetzten Gieselsrücken, mit Kreuzesspitze. Die Höhe ist 5,4 cm, die Breite 2,7 cm. Am Grunde der Fialen sieht man zwei Defen, die beiden andern haben anscheinend an den Fußleisten geessen. Im Innern erblickt man eine sitzende Madonna mit Krone, das Kind auf dem linken Arm, zu ihren Füßen einen Schild mit dem sächsischen Wappen. Welchem Wallfahrtsort dieses Zeichen zuzusprechen ist, vermag ich noch nicht zu sagen.

Ein Reliquienkreuz.

Von Kaplan Zimmer,
St. Salvator.

Am Feste Kreuzerfindung vorigen Jahres wurde auf St. Salvator bei Gmünd eine Reliquie des hl. Konrad, Bischofs von Konstanz, in die dortige Wallfahrtskirche übertragen, in deren Besitz sie nach dem Tode ihres bisherigen Eigentümers, Pfarrers Kirchner, übergegangen war.

Nach längerem Suchen war die Platz-

¹⁾ Vergl. Führer durch die Sammlungen des Herzoglichen Museums zu Braunschweig. 3. Aufl. Braunschweig 1907, Seite 14.

²⁾ Auch für Wallfahrten von Lübeck nach Königsutter gibt v. Melle a. a. O. mehrere Beispiele; S. 88 heißt es u. a., daß Ludolf Konehoff 1426 bestimmt: „Item scholen myne Vormündere 2 Relegitimen senden to Luttere, uppe sunte Peters vnd sunte Pawels Dach (29. Juni), enen van myner wegghen, vn den anderen van mynes Wines wegghen to Troste vn Salicheit vnser beyder Sele“.

frage gelöst worden durch die Direktive: Möglichst in die Nähe des Altars, etwa in ein Konsolaltärchen. Die Ausführung machte einige Schwierigkeiten. Ein Holzschrein zum Einstellen der 41½ cm hohen, die Reliquie enthaltenden Tramonstranz wäre zu groß geworden und hätte dem Altar Eintrag getan. Ein Metallschrein für die Reliquie allein ohne Monstranz erschien besser.

Von der Firma Forster u. Graf in Gmünd wurde ein Entwurf vorgelegt, und

die Arbeit (s. Bild nebenan) geliefert; eine Wohltäterin hatte die Mittel zur Verfügung gestellt. Die Kreuzesform mit Leuchterträger wurde gewählt, weil man auf diese Weise der Schwierigkeit, eine dem Stil der Felsenkirche entsprechende Form zu finden, begegnen konnte.

Das Ganze mit dem (auf dem Bilde nicht sichtbaren) Fuß des Leuchterträgers hat eine Höhe von 78 cm, das Kreuz allein eine solche von 37 cm bei einer Breite von 30 cm. Das Kreuz zeigt romanische Formen.

Die wuchtigen, künstlerisch schön durchgearbeiteten Kreuzesbalken haben an den Innenteilen Flechtwerk; an den Enden umschließt je ein fein ziseliertes Blätterpaar einen Stein. Die Füllungen (durchbrochen) wirken ganz gut. Jeder Quadrant hat in der Mitte einen, auf der Peripherie drei Steine.

Die Kreuzesarme stoßen an ein Mittelstück aus sehr starkem Glas in einer Fassung mit 8 Steinen. Dahinter befindet sich der Raum für die Reliquie. Sie ist ein Splitter aus dem Haupte des Heiligen, wie die Inschrift sagt: Ex capite S. Conradi Episcopi, und nach



den vorliegenden Urkunden echt. Ein kleines ovales, vorne mit Glas versehenes Gefäß birgt sie. Dieses wird wie eine Lunula durch ein Türchen von hinten in das Kreuz ebenso wie in die Tragmonstranz eingeschoben. Denn das letztere hängt am rechten Arm in einem Scharnier und wird am linken an die Wand geschlossen. Eine Blecheinlage im Leuchterträger ermöglicht die Aufstellung von Blumen. Das Metall ist durchweg vergolbet und mit Einfärbungen versehen.

Das Kunstwerk bildet eine nicht gewöhnliche Zierde der Salvatorkirche. Man könnte sich wohl noch fragen, warum Kreuz und Leuchterträger nicht verbunden sind. Das wäre weniger originell und zweckentsprechend gewesen. Die Teile, die je einen besonderen Dienst haben, sind mit Recht getrennt. Das Kreuz sollte die Reliquie bergen, der Reifen die Kerzen tragen. Die Inschrift: Hl. Konrad bitte für uns! kommt dem Bedürfnis frommer Verehrer entgegen.

Zur Frage nach der Herkunft der Erbärmbilder.

Von Stefan Reiter.

In dem Werke: „Württemberg's kirchliche Kunstaltertümer, bearbeitet von Dr. Paul Reppner“ wird bei Besprechung der sogenannten Misericordien- oder Erbärmbilder der Gedanke ausgedrückt: Es wäre eine sehr dankenswerte ikonographische Studie, diese Bilder, welche etwas ungemein Rührendes haben, uns aber ganz fremd geworden sind, bis auf ihre Anfänge zurückzuverfolgen, welche mir in Italien zu liegen scheinen, und einen Ueberblick zu geben über ihre reichliche Verwendung in Krönungen der Schnitzaltäre, als Fresken, an Epitaphien, in Gemälbeflußsteinen usw.

Beschäftigt mit Konferenzarbeiten über die Gregorianischen Messen und über die Gregorianische Messe haben wir, uns dieses Gedankens erinnernd, die Frage erwogen, ob nicht die Erbärmbilder in der sogenannten Gregorianischen Messe (Archiv 1890, Nr. 1 u. 2) ihren Ursprung haben.

Was wir damit aussprechen, ist zunächst nur eine Vermutung, und vielleicht könnte man ohne weiteres die Sache auch

umkehren und sagen, daß die Misericordienbilder auf die Darstellung der Gregorianischen Messe einen Einfluß ausgeübt haben, allein das erstere scheint uns doch wahrscheinlicher zu sein.

Wollte man freilich zu einem gesicherten Resultate gelangen, dann müßte man über das erstmalige Vorkommen der Erbärmbilder und über ihr Vorkommen überhaupt gründliche Untersuchungen anstellen und namentlich auch die Darstellungen in Italien berücksichtigen und zum Gegenstand besonderen Studiums machen. In letzterer Hinsicht könnte — wenigstens teilweise — als Wegweiser dienen ein Satz in der Ikonographie von Cloquet, welcher in dem Kapitel Christ de Pitié über den Typus des Dieu piteux schreibt: „Les paix anciennes du XV^e siècle et les écussons des Monts-de-piété en ont utilisé le sujet“ — Die alten Pastaseln und die Schildchen der Darlehenskassen haben dieses Motiv verwertet. In der Erwartung, wir könnten für unsere Zwecke einen glücklichen Fund machen, durchblättern wir neulich das gebiegene Büchlein über die Montes pietatis (Leihkassen) von P. Geribert Holzapfel O. F. M., konnten aber leider über die Schilde der Montes pietatis keine Notiz finden. Immerhin dürfte für den Satz Cloquets die Tatsache in die Waagschale fallen, daß die M. p., welche meistens von den Franziskanern gegründet wurden, den Karfreitag als ihr Hauptfest gefeiert haben.

Würde es sich herausstellen, daß die Erbärmbilder aus der Gregorianischen Messe herausgewachsen sind, dann dürfte ihre Verwendung an den Altären als vollaus gerechtfertigt erscheinen (Krönung: Altar in der Sakristei der Michaelskirche in Hall, Bönnigheim, Greglingen? Blaubauern? Predella: Mittelrot, Kilianuskirche-Heilbronn?). Ebenso könnten wir dann leicht verstehen, was das Misericordienbild an der Säule in der St. Moritzkirche zu Rottenburg-Gingen ehemals zu bedeuten hatte: es sollte die dort zur Seitentüre eintretenden Stifzsherrn auf die hl. Messe vorbereiten und auf die misericordiae des Heilands hinweisen. (Ein Erbärmbild auch an einem Pfeiler der Kirche zu Weilheim.)

Hierzu: Titel und Inhaltsverzeichnis.

LEVEL
ONE

Archiv für christliche Kunst.



Property of
Graduate Theological Union

APR 29 1986

Herausgegeben und redigiert

von

Professor Dr. Ludwig Baur
in Tübingen.



XXXII. Jahrgang.



Stuttgart.

Kommissionsverlag „Deutsches Volksblatt“,
1914.



Inhalts-Verzeichnis der einzelnen Nummern.

		Seite			Seite
Nr. 1.	Ein Gang durch restaurierte Kirchen	1		Der Kirchenbau in Lautlingen,	
	Eine Prachthandschrift des 17. Jahrhunderts	4		Dtl. Balingen (Schluß)	57
	Die neue Salvatorkirche in Aalen	7		Literatur	59
	Mitteilung	11	Nr. 7.	Friedhofsanlage und Friedhofskunst	61
	Literatur	11		Das Pectorale von Söflingen	65
Nr. 2.	Ein Gang durch restaurierte Kirchen	13		Ein Museumsgang in London	
	Die neue Salvatorkirche in Aalen	16		(Schluß)	67
	Eine Prachthandschrift des 17. Jahrhunderts	17		Literatur	71
	Einige Merksätze zur Frage der elektrischen Kirchenbeleuchtung	21	Nr. 8.	Friedhofsanlage und Friedhofskunst	73
	Eine für die christliche Kunst bedeutsame Verfügung	22		Baugeschichte des vom Reichsstift Schussenried erstellten Wallfahrts-tempels zu Steinhausen, Dtl. Waldsee	75
	Literatur	23		Ein interessantes Buch	78
Nr. 3.	Die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung	25		Literatur	79
	Ein Gang durch restaurierte Kirchen	27		Annoncen	80
	Eine Prachthandschrift des 17. Jahrhunderts (Schluß)	30	Nr. 9.	Friedhofsanlage und Friedhofskunst	81
	Literatur	32		Die angeblich älteste deutsche Glockeninschrift	83
Nr. 4.	Der Kirchenbau in Lautlingen, Dtl. Balingen	33		Monographisches	86
	Die alten Wandgemälde in der Pfarrkirche zu Gutingen	34		Literatur	87
	Die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung	37	Nr. 10.	Friedhofsanlage und Friedhofskunst	89
	Literatur	40		Baugeschichte des vom Reichsstift Schussenried erstellten Wallfahrts-tempels zu Steinhausen, Dtl. Waldsee (Schluß)	92
Nr. 5.	Die alten Wandgemälde in der Pfarrkirche zu Gutingen (Schluß)	41		Literatur	96
	Ein Werk Hans Morincks	43	Nr. 11.	Friedhofsanlage und Friedhofskunst	97
	Der Kirchenbau in Lautlingen, Dtl. Balingen	44		Mitteilungen über einige in Lübeck befindliche mittelalterliche Pilgerzeichen	99
	Die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung	48		Ein moderner Kelch	101
	Literatur	52		Literatur	104
	Annoncen	52	Nr. 12.	Friedhofsanlage und Friedhofskunst	105
Nr. 6.	Friedhofsanlage und Friedhofskunst	53		Mitteilungen über einige in Lübeck befindliche mittelalterliche Pilgerzeichen (Schluß)	109
	Ein Museumsgang in London	55		Ein Reliquienkreuz	111
				Zur Frage nach der Herkunft der Erbarmdebilder	112

Kunstbeilagen.

- | | |
|--|--|
| Nr. 1. Salvatorkirche in Malen (Südseite). | Nr. 4. Modell der Kirche zu Lautlingen.
Inneres der Kirche zu Lautlingen. |
|--|--|

Abbildungen im Text.

- | | |
|--|--|
| Nr. 1. Hochaltar in Königseggwald.
Salvatorkirche in Malen (Fassade).
Salvatorkirche in Malen (Inneres vom
Chor aus gesehen).
Nr. 2. Hochaltar in Malen.
Mittelfstück des Altheimer Wappenbriefs.
Nr. 4. Drei Abbildungen zu dem Artikel „Die
alten Wandgemälde in der Pfarrkirche
zu Eutingen“. | Nr. 5. Christus am Kreuz (Oberstation).
Relief von Morand.
Nr. 7. Zwei Pectorale von Eöflingen.
Nr. 8. Grundrisse der Kirchen von Steinhausen,
Weißenu und Weingarten.
Kirche von Steinhausen (Inneres).
Nr. 11. Fünf Pilgerzeichen.
Nr. 12. Reliquientkreuz. |
|--|--|

Archiv für christliche Kunst

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins

1. Heft. – Jahrgang 1927.

Inhalt:

Rohr J., Dr. theol. et phil., Universitätsprofessor, Tübingen: Der künstlerische Charakter des Heiligkreuzmünsters zu Smünd, mit 5 Abbildungen Seite 1

Schmidt, R. W., Dr. phil., Konservator am Landesamt für Denkmalspflege in Stuttgart: Die Restaurierung des Wafferalfinger Altars von Martin Schaffner, mit 4 Abbild. Seite 10

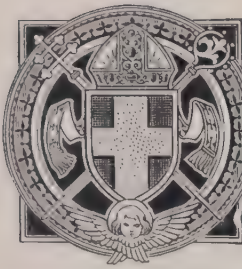
Nägele, A., Dr. phil., Studienrat a. D. in Smünd: Ein Originalbrief des Malers R. Huber-Weissenhorn über seine Altarbilder in Rot-Laupheim im Rahmen seines Lebens und Schaffens Seite 19

Endrich, E., Vikar in Heilbronn: Die St. Augustinuskirche in Heilbronn, mit 2 Abbildungen . . . Seite 28

Besprechung literarischer Neuerscheinungen Seite 34

Verlag: Schwabenverlag Aktiengesellschaft Stuttgart.





Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins

Redigiert von Prof. Dr. A. Nägele, Schwäb. Gmünd, Vogelhof 3.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins e. V. Erscheint vierteljährlich. Kommissions-Verlag und Druck der Schwabenverlag Aktiengesellschaft Stuttgart. Bezugspreis jährlich Mk. 7.50. Man bestelle ausschließlich beim Verlag.

XLII.

1. Heft

1927

Der künstlerische Charakter des Heiligkreuzmünsters zu Gmünd.

Festrede beim sechshundertjährigen Münsterjubiläum von Prof. Dr. Kehr, Tübingen.

In meinem Handexemplar der „Kirchlichen Kunstaltertümer Württembergs“ von Paul Kessler, dem damaligen Professor und jüngst verstorbenen Bischof, liegt seit 37 Jahren ein vergilbtes Blättchen Papier, ein Postfahrschein von Gmünd ins Leintal. Mir bedeutet es wesentlich mehr und das ist der Grund, warum ich es aufbewahre. Es hält den Tag fest, an dem ich meine Anschauungen über die Gotik gründlich korrigierte. Bisher sah ich das Charakteristische der Gotik in dem Himmelsansturmenden, dem Sursum corda, und der Freude am Halbdunkel. An jenem Tage sah ich einen Bau: licht, sonnig, klar, übersichtlich, weiträumig, ebenmäßig, fest verwurzelt im Gesamtbild der Stadt und auf deren Häuser herabblickend, wie die Mutter auf ihre Kinder. Es war die Gmünder Heiligkreuzkirche, heute wieder, wie ehemals, Münster genannt.

Es dient denselben Zwecken wie die Johanneskirche, aber ist nicht, wie diese, umwogt vom Gewühle des Marktes, sondern liegt abseits an stiller Stätte, und doch dem Getriebe so nahe, daß wenige Schritte genügen, um zu dem Herz ruh' aus zu gelangen, das es bietet — zur Ruhe, zur Abkehr von der Welt, zur Hingabe ans Jenseits. — Zunächst betrat der Besucher den Gottesacker, da seine lieben Toten beigesetzt waren und er selber einmal zur letzten Ruhe gebettet werden sollte. Eine Mauer schloß den hl. Bezirk ab und gewährte in ihren Nischen Raum für Familiengräber. Eine eigene Kapelle beherrschte diese Grablege, bis sie jener nüchtern rechnenden Zeit zum Opfer fiel, die in Kirchen, Kapellen und Ruinen die bequemsten Steinbrüche sah.

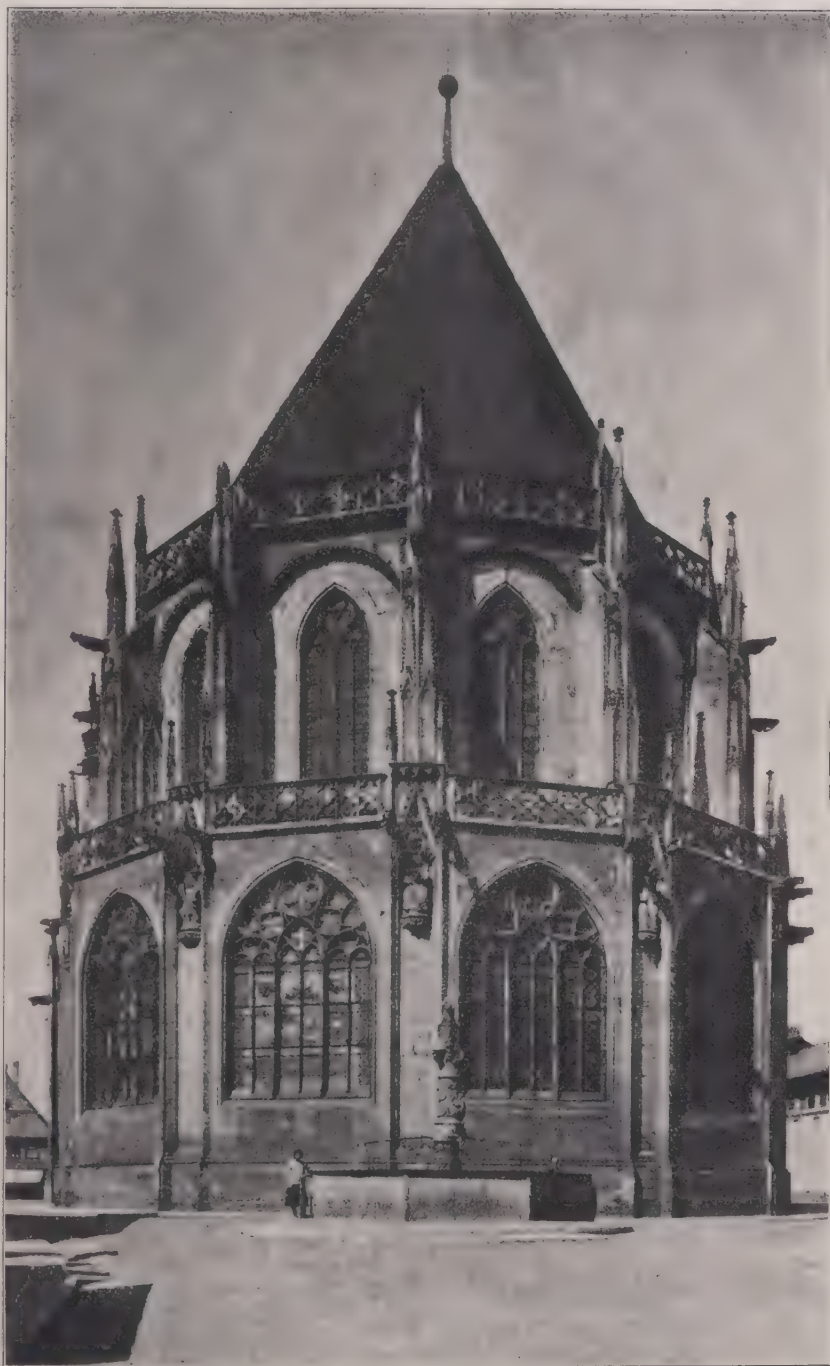
Nun zum Bau selber! Vorher aber eine Forderung des Anstandes und des Dankes: Von der Kathedrale von Canterbury in England sagt man, jeder Stein an ihr sei erforscht. Beim Gmünder Münster sind es nicht nur die Steine, sondern eine Masse von Urkunden, Registern und kunstgeschichtlichen Parallelen, und all dies Detail in überraschend klarer Perspektive hineinge-

rückt in den weiten, tiefen Horizont der Weltgeschichte. Gmünd war gut beraten, als die Stadt unter andern wertvollen Gaben die Monographie des Herrn Professors Dr. Anton N ä g e l e dem Bischof, dem Sohne und Ehrenbürger Gmünds, zum Doppeljubiläum auf den Gabentisch legte. Der hohe Empfänger war selber voll des Lobes über die solide, streng wissenschaftliche und doch von warmem Gemütsleben durchwehte Arbeitsweise des Verfassers, und über der wissenschaftlichen soll die persönliche Tat nicht vergessen werden, daß er, nachdem die Gesundheit ihn zum Abschied von der Lehrtätigkeit genötigt, sofort sich ein neues Arbeitsfeld geschaffen hat, dessen Früchte weit hinausgreifen über den Raum eines Lehrgebäudes und noch nach Generationen Freude machen. Möge er uns noch recht lange erhalten bleiben!

Und nun vom Forscher zum Forschungsgebiet und den F o r s c h u n g s e r g e b n i s s e n ! Zunächst in Kürze die wichtigsten Daten.

Um 1326 beginnt man, das Schiff von Westen nach Osten zu bauen und ist 1351, also nach 25 Jahren, mit dem gewaltigen Werke fertig. Noch im gleichen Jahr (1351) nimmt man den Chor in Angriff und schließt ihn ab im Jahre 1410, also nach 59 Jahren, mit der Hochaltarweihe. Dann setzt die Bemalung einzelner Teile wie Grabkapelle, Westportal usw. ein. 1491 übernehmen Aberlin Jörg und Hans von Urach die Einwölbung, entfernen trotz der Warnung Böblingers, des Ulmer Münsterbaumeisters, die Chorscheidebögen und verursachen dadurch die Karfreitagskatastrophe vom Jahre 1497, den Einsturz der beiden Türme. Trotzdem kann die Einwölbung des ganzen, weiten Raumes i. J. 1521 abgeschlossen werden (durchgeführt von Osten nach Westen). In den Jahren 1550–1553 folgt Gewölbe und Brüstung der Empore. 1670 wird der Hochaltar, 1688 das Orgelgehäuse, 1693 die Mariensäule vor dem Ostchor, 1774 der Dachreiter erstellt. Gleichzeitig bereichert sich der Kirchenschatz um seine schönsten Stücke. 1846 beginnt die Erneuerung und trägt sich sogar mit einem Turmbauplan. — So wirken also alle Generationen seit den Tagen Ludwigs des Bayern zusammen und zwar in guten wie in bösen Tagen, um dies Kleinod kirchlicher Kunst zu wahren und immer wieder mit neuer Herrlichkeit zu umkleiden.

Denn ein K l e i n o d ist's, ein Werk, dem ein genialer Meister den Stempel seines Geistes aufgedrückt hat. Das ist kein kleinliches Zusammenklittern und Zusammenschweißen von Baugliedern, die alle schon irgendwo und irgendwie sich vorfanden, sondern ein organisches Herauswachsen und freies und doch harmonisches Sichentfalten aus der Ideenwelt eines der Großen im Reiche der Kunst. Es ist kein Zufall, daß die Länge 77 Meter, die Breite 22 Meter, die Höhe gleichfalls 22 Meter beträgt, daß die Maße des Chors 22:11 Meter sind, also durchweg Elferzahlen in klaren Größenabständen. Beim Freiburger Münster ist die Höhe 27, die Breite 30, die Länge 125 Meter; beim Ulmer: Höhe 42, Breite 49, Länge 124 Meter. Die Verhältnisse sind also bedeutend komplizierter als in Gmünd. Oder — die anwesenden Akademiker und wer sonst Tübingen kennt, die mögen sich an das riesige Stiftskirchendach erinnern, das in keinem Verhältnis zur Schiffshöhe steht: wie klar, harmonisch und wohlabgewogen ist da alles am Münster zu Gmünd!



Chor des Münsters zu Gmünd
Druckstock aus dem Verlag der Rath. Kirchenspleg



Gmünder Münster, Chor



Gmünder Münster, West- und Nordseite

Vergleichen wir es mit der Johanniskirche, so sind beide dreischiffig; der Neubau des Langhauses ist durch zwei Säulenreihen von West nach Ost in drei Unterabteilungen oder Schiffe zerlegt. Bei der Johanneskirche ist das mittlere höher als die Seitenschiffe. Es ist, als wären an eine schlanke, hohe Kirche, wie wir deren in Norddeutschland und England viele haben, je links und rechts die Hälften einer niedrigeren angefügt und die Außenwände der höheren auf Säulen oder Pfeiler reduziert. Der Unterschied der Höhe bedingt auch einen solchen in der Beleuchtung. Das Mittelschiff hat von beiden Seiten Oberlicht; sein Raum erscheint also wie verklärt. Die Seitenschiffe



Gmünder Münster, Inneres

haben je nur von der Außenseite her eigenes Licht und zwar spärliches. Denn die Fenster derselben sind meist sehr klein. Zusammen mit der geringeren Höhe erzeugt dies den Eindruck des Düstern, Drückenden. Die Plätze im Mittelschiff erschienen also von selber begehrenswerter als die der Seitenschiffe und ich kann mir nicht gut vorstellen, daß die Unterschicht der Bevölkerung sich im Mittelschiff, die Oberschicht in den Seitenschiffen versammelt hätte. Die Standesunterschiede konnten also sich selbst im Gottes Hause geltend machen. Das Münster dagegen ist eine Hallenkirche. Alle drei Schiffe sind gleich hoch, darum auch gleichmäßig beleuchtet. Der Gesamteindruck ist ein einheitlicher, geschlossener, übersichtlicher, der äußere Ausdruck der Gleichheit und Zusammengehörigkeit aller Pfarrgenossen vor Gott, also des Gemeindegedankens.

Selbstverständlich hat nicht das Münster allein diesen Vorzug. Es teilt ihn mit der Elisabethenkirche zu Marburg, dem Veitsdom zu Prag -- und auch das Ulmer Münster war ursprünglich als dreischiffige Hallenkirche gedacht. Die Verwandtschaft mit dem Veitsdom erklärt sich sehr einfach. Münster und Veitsdom sind Parlerkirchen. Alle zusammen aber sind



Kreuzpartikel („Kalvarienberg“) im Kirchenschatz von St. Kreuz, Gmünd
Druckstöcke der Abb. 2-5 aus dem Verlag der „Reinzeitung“, Gmünd

Denkmäler, die sich der deutsche Genius selber gesetzt. Den gotischen Stil mit seinen Spitzbögen, Pfeilern, Streben, Krabben, Fialen, Wimpergen hat er sich aus Frankreich geholt. Er ist Lehensgut. Aber statt daß er die Seitenschiffe sich ängstlich und bescheiden an das Hauptschiff anschmiegen läßt, wie bei der Basilika, reißt er sie zur selben Höhe empor, als wollten sie sagen: was du bist, das sind wir auch, so wie da unten in unseren Hallen ein Stand mit dem andern wetteifert im Glauben und neben dem Glauben mehr und mehr auch die Bildung sie einander näher bringt.

Diese eindringliche Sprache, in der die Baukunst des Münsters zu uns redet, erfährt eine Verstärkung durch die Bildwerke, mit denen es der Meißel des Steinmeßers geschmückt hat. Doch hier will ich nicht vorgreifen.

Herr Pfarrer Pfeffer-Lautlingen, der zweite Vorstand unseres Diözesan-
kunstvereins, wird Ihnen morgen früh im Münster selber die nötigen Auf-
schlüsse geben. Ich beschränke mich auf einen kurzen Überblick. Wir sahen den
Engel, der Maria die frohe Botschaft bringt, die hl. drei Könige, die huld-
gend zur Krippe eilen, das ganze Leben Mariens, das Leiden des Herrn, die
klugen und törichten Jungfrauen, Propheten, Märtyrer, Engel, also in ge-
drängter Uebersicht den Weg Gottes zu den Menschen durch seine Gnadener-
weise und den Weg der Menschen zu Gott durch Erdennot und Erdenleid zu
des Himmels Frieden und Seligkeit.

Betreten wir das Innere, so schwingt sich der Geist empor an den
schlanken Säulen und Fensterbogen zu Gott, dem Vater der Lichter. Ein
stilles und doch deutliches Sursum corda tönt uns entgegen. Gleiten wir
aber vorwärts von Säule zu Säule, von Bogen zu Bogen bis zum vorder-
sten, einander näher gerückten Säulenpaar, das als Ehrenposten zur Linken
und Rechten des Hochaltars steht, so werden wir zum Throne Gottes selber
geführt und daran erinnert, daß der, der über den Wolken thront, hier seinen
Gnadensitz aufgeschlagen hat.

Halten wir von da aus noch einmal Rückschau, so stehen vor uns die
schlanken Säulen des Schiffs und die in leichtem Spiel sich treffenden und
durchschneidenden Rippen und Gurten des Gewölbes. Stellen wir im Geiste
daneben die massigen Pfeiler der Johanneskirche, oder etwa der Klosterkirche
von Lorch, der romanischen Zeile der Münster bezw. Dome von Straßburg,
Freiburg, Speyer, Worms, Mainz, so sind die Münstersäulen von Gmünd
Sieges Säulen des menschlichen Geistes, der des starren Steines Herr gewor-
den ist, alle Schwierigkeiten spielend überwindet und die schroffe Spannung
zwischen stützenden und lastenden Baugliedern durch die anmutigen Gebilde
der Kunst verschleiert, ja sie zum Sinnbild des fröhlichen Aufblicks und Auf-
schwungs zu Gott macht.

Den Sieges Säulen fehlt nicht das Siegeslied. In monumentalen und
doch klaren, ebenmäßigen Formen hat die Renaissance die Empore aufge-
baut. Dagegen hat die Barockzeit den acht Giganten der Orgel eine
Wucht und Kraft gegeben, als wollte sie in Formen ausdrücken, was die da-
malige und die nächstfolgende Zeit in den Tonwogen figurierter Messen mit
klingendem Orchester, Pauken- und Trommelschlag und dröhnendem Orgel-
spiel hinausgeschmetterte ins Gotteshaus.

Ein völlig anderer Geist weht uns vom Osten der Kirche entgegen.

Ein herrlicher Kranz von Kapellen umgibt das Allerheiligste.
Betonte das Schiff die Gleichheit und Zusammengehörigkeit aller, also den
Gemeindegedanken, so war hier die Pflegestätte stiller Einker, besinnlicher
Beschaulichkeit und namentlich ein weites Feld für die Opferwilligkeit und
Gebefreundigkeit einzelner Familien und Sippen. Allen voran steht die
Schreversche Kapelle. Aber andere treten in edlen Wettstreit mit ihr. Vieles
ist ja mit der Zeit verloren gegangen. Aber trotzdem bergen sie auch heute noch
Perlen gotischer Baukunst und Plastik, wie den Sebalds- und den Sippen-
altar, das hl. Grab, die Apolloniagruppe. Sind es auch nur Reste ehemaligen

Reichtums, so sind sie doch so wertvoll, daß die Neuzeit mit Freuden bei ihnen in die Schule ging. „Wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt, umstehen sie stille den Herrscher der Welt,“ der im Tabernakel thront.

Freilich erfüllen sie zugleich eine wehmütige Nebenmission. Sie lassen einigermassen den Mangel der Türme vergessen. Man hat das Münster schon mit einer Witwe verglichen. Will man ihm gerecht werden, so muß man es gleichstellen einer Witwe, die nicht einer Größe nachtrauert, an die nur noch ihr Name erinnert, sondern einer solchen, die einen Eigenwert und eine persönliche Würde besitzt, daß niemand sich ihrem Eindruck entziehen kann. Und wenn ihre Schwestern mit stolzen, schlanken Türmen das Sursum corda predigen und das Symbol der Gottesherrschaft über die Menschen sind, so betont das Gmünder Münster, daß Gott unter den Menschen Wohnung genommen hat und in gewissem Sinne ihr Gemeindegewosse geworden ist¹⁾.

Schlicht und anspruchslos präsentiert sich inmitten all dieser Herrlichkeit eine einfache Gipsbüste, und doch gehen wir nicht an ihr vorüber, ohne ihr den Ausdruck dankbarer Verehrung zu widmen. Sie hält die Züge des Hauptes fest, dem die Idee zu all der Herrlichkeit des Münsters entsprang. Es ist die Parlerbüste. Parler de Colonia, Parler de Gamundia, Parler Teutonicus = Parler von Köln, Parler von Gmünd, Parler aus Deutschland heißt er in den Urkunden. Das will heißen: Geboren ist er am sonnigen Rhein, an der Goldader des Verkehrs, zu Köln, im deutschen Rom. Zur Heimat aber wurde ihm und seinen Söhnen Gmünd an der entlegenen, unscheinbaren Rems. Hier und von hier aus schuf er Werke, deren Ruhm ihn weit über die Grenzen der deutschen Heimat hinausführte und ihn in dieselbe Linie rückt mit Erwin von Steinbach, Gerhard von Köln, Ulrich von Ensingen. Und das besagt des weiteren: Gmünd besaß eine Bürgerschaft, die dem kühnen Geistesflug eines Großen im Reiche der Kunst zu folgen vermochte, und die Bürgerschaft einen Opfermut, der sich nicht erschöpfte, ehe sein herrliches Werk zum ehrenvollen Abschluß gelangt war. Ein eigentümliches Symbol hat sich diese Bürgertüchtigkeit geschaffen in der Ritterrüstung über der Schackammertür: Sie stammt nicht von irgend einem der benachbarten Adelsgeschlechter, sondern Bürgermeister Rauchbein hat sie nach der Überlieferung getragen. Das Bürgertum ist in einen erfolgreichen Wettkampf mit dem Adel eingetreten und sein eigener Schutzhvogt geworden.

Als Gmünd i. J. 1326 seinen Münsterbau begann, da war die Zahl derer nicht mehr groß, die die alte staufische Kaiserherrlichkeit gesehen hatten. Sie war längst eingesargt. Aber die Staufer hatten es verstanden, dem deutschen Volke so viel an gediegener Bildung, Entschlußfähigkeit und Wagemut einzupflanzen, daß der Schwerpunkt der Geschichte vom Fürstentum zum Bürgertum hinabgleiten konnte. Die Städte sind eine Macht geworden, schließen Bündnisse und führen Krieg.

Wie oft haben wir seit 1871 die Kyffhäuserfrage von dem in unterirdischer Kammer schlummernden Barbarossa wiederholt. Wie begeistert sind wir Ge-

¹⁾ Gedanke einer Studentin.

rots Stauferprozession gefolgt, die die deutsche Kaiserkrone von ihrer Stammburg zum Zollern trägt! — „Es war einmal.“ Aber es ist noch nicht lange her, und daß der deutsche Aufschwung in dieser kurzen Blütezeit nicht eitel Dunst war, und daß das deutsche Volk nicht vernichtet ist, sondern nach wie vor ein Faktor im Weltgeschehen bleibt, das können gerade die ruhmredigsten unter den Siegern an ihrer Valuta ablesen.

Arm sind wir freilich geworden. Wir müssen uns einschränken, auch im Bauen. Aber wir bauen dennoch und wir bauen nicht armselig und errichten keine Notbauten. Sondern gerade die Not beginnt zusammen mit der sich mehr und mehr durchsetzenden Eisenbetontechnik einen neuen Stil zu schaffen von einer Wucht und Monumentalität, wie sie nicht ein dahinflaulendes, sondern nur ein vorwärts und aufwärts drängendes Geschlecht zu erreichen vermag. Es sei in unserer engeren Heimat erinnert an die Lautlinger und die Friedenskirche in Ulm von Schölßer, an die Fideliskirche in Stuttgart von Hummel, an die Augustinuskirche in Heilbronn von Hans Herkommer, einem Sohn Gmünds, und hingewiesen auf Herkommers vielbeachtete Michaelskirche zu Saarbrücken. In einer Fachzeitschrift wird Herkommer geradezu als der Führer einer neuen Richtung gefeiert. Sorgen wir, daß den Führern das Gefolge nicht fehle und daß die in harter Zeit neu entsachte Stoß- und Schwungkraft immer weitere Kreise erfasse, und vergessen wir über all unserem Kämpfen und Ringen das eine nicht: kirchliche Kunst ist Gottes Sache! Er ist oberster Bauherr und Auftraggeber. Mit ihm zusammen wollen wir uns fernerhin in den Dienst der guten Sache stellen. Dann braucht uns für die Zukunft nicht bange zu sein.

Kunst und Volk.

Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht. Der Künstler zieht das Publikum herab und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen.

Schiller, Vorwort zur Braut von Messina.

Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist.

Schiller, Briefe über ästhetische Erziehung.

Die Restaurierung des Wasseralfinger Altars von Martin Schaffner.

Von R. W. Schmidt.

1. Die kunstgeschichtliche Stellung des Altars.

Die Tafelbilder des Wasseralfinger Altars gelten seit ihrem Auftreten in der kunstgeschichtlichen Beschreibung als Werk des Ulmer Maler-Bildhauers Martin Schaffner (vergl. Merz, 4. Bericht über die Verhandlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben, S. 25 ff. und Hasler ebenda, 9. u. 10. Bericht S. 69). Auch Graf Pückler-Limpurg, der das Werk Schaffners zum erstenmal zusammengestellt hat, schließt sich diesem Urteil an. Er läßt aber die durch zwei Wappenschildchen, das Allianz-wappen Alsfingen-Rechberg, bestimmte Datierung 1526–1540 (Vermählungs- und Todesjahr der dritten Gemahlin des Wolfgang von Alsfingen, einer Rechbergerin) nicht gelten, sondern erklärt die Wappen für später eingefügt, also den Altar für früher. Die Figuren des Schreins sind nach ihm von fremder Hand. J. Baum präzisiert in „Altschwäbische Kunst“ S. 85 die Entstehungszeit des Altars noch näher: Bilder und Figuren des Altars müssen etwa um 1510 entstanden sein. Er erklärt den Widerspruch zwischen dem Stil der Bilder und Figuren, die auf ungefähr 1510, und den Wappen, die auf ungefähr 1530 weisen, damit, daß Wolfgang von Alsfingen den Altar im Jahre 1531 anlässlich des Bildersturms in Ulm erworben hat und bei der anschließenden Aufstellung in Wasseralsfingen die Stifterfiguren und Wappen hinzufügen ließ; ein stilistischer Gegensatz zwischen den großen Heiligenstatuen und den Stifterfigürchen sei unverkennbar. Die Heiligenstatuen selbst scheidet er aber aus der Erörterung des Werkes von Schaffner aus, da sie seiner Ansicht nach keine Beziehungen zu dem einzig erhaltenen größeren plastischen Werk Schaffners, dem Wettenhaufer Altar von 1524, zeigen. Bei der Angabe, daß der Altar, aus dem Ulmer Bildersturm gerettet, nach Wasseralsfingen verbracht worden sei, sowie mit der nachträglichen Anfügung der Stifterfiguren folgt Baum einer Vermutung, die D. Häcker zuletzt im Ellwanger Jahrbuch 1922–23 in seinem Aufsatz „Auf den Spuren der Alsfinger“, S. 19, ausspricht, wo er sich ausführlich mit dem Altar beschäftigt¹⁾.

Die Restaurierung hat Gelegenheit gegeben, die Möglichkeit der Anfügung der Stifterfigürchen nachzuprüfen; dabei hat sich herausgestellt, daß diese aus dem selben Stück Holz wie die Madonnenfigur gearbeitet sind, eine nachträgliche Anstückung also nicht stattgefunden hat. Diese falsche Voraussetzung hat Häcker noch zu einer weiteren Vermutung verführt; nämlich, daß Wolfgang von Alsfingen das Altargehäuse mit den Bildern Schaffners in Ulm gekauft und wahrscheinlich die Schreinfiguren erst anlässlich der Aufstellung in Wasseralsfingen durch einen andern Künstler anfertigen und einsetzen ließ.

¹⁾ Diese Schrift, gemeinsam von Otto Häcker und Eduard Wengert verfaßt, hat das Verdienst, das Interesse weiterer Kreise für die Restaurierung des Altars geweckt zu haben.

(Ellw. Jahrb. 1922 – 23 S. 19.) Zum Beweis für diese Annahme führt Häcker an, daß zwischen der Größe der plastischen Schrein- und der gemalten Flügelfiguren ein merklicher Unterschied bestehe, daß erstere, die doch die Hauptsache sein sollten, kleiner als letztere seien. Auch in dem doppelten Auftreten des Christuskindes bei Mutter Anna und Maria sieht er einen Fehler



Der Schaffneraltar in Wasseraalzingen nach einer Zeichnung von Christian Ploetz um 1832

in der Einheitlichkeit und Planmäßigkeit des Altars. In einem Aufsatz der Ulmer historischen Blätter (Jahrg. 1924, Nr. 4, S. 5) führt derselbe Verfasser zur Bekräftigung seiner Annahme das Resultat einer Untersuchung des Altars (anlässlich seiner Verbringung nach Stuttgart zum Zweck der Restaurierung) durch E. Wengert-Ellwangen an. Dort heißt es abgekürzt: „Was die Plastik betrifft, so erklärt er (Wengert) es jetzt für sicher, daß die drei großen Holzfiguren im Schrein nicht zu diesem gehörten. Das beweisen Löcher, die von unbeholfener Hand in die Rückwand des Schreins geschnitten sind, um die Figuren zu befestigen. Das beweist auch die Hand des Matthäus, die über den Schrein herausragt und abgenommen werden muß, um diesen zu schließen. Stephanus und Maria sind von demselben Meister, während Matthäus von einem Bildschnitzer geringeren Könnens herzurühren scheint.

Die Füße des Matthäus sind roher, der Faltenwurf plumper als bei Stephan. Matthäus weist dagegen dieselbe Technik auf wie die Stifterfigürchen, von denen übrigens das der Frau von Alsfingen recht gut gelungen ist, namentlich im Gesicht und in der Bemalung. Der einheimische (?) Bildschnitzer, der um 1531 die in Ulm gekauften Bildwerke zusammengesetzt hatte, hat also nicht bloß diese Figürchen hinzugefügt, sondern auch die fehlende Figur zur Linken der Mutter Gottes ersetzt."

Alle diese Folgerungen basieren letzten Endes auf der falschen Voraussetzung der nachträglichen Anstückung der Stifterfigürchen. Sie seien nun im einzelnen geprüft. Die verschiedene Größe der plastischen und gemalten Figuren beweist nichts, da dies keine seltene Erscheinung ist. Auch ist der Größenunterschied an sich unbedeutend. Ebenso ist das doppelte Auftreten des Christuskindes kein Grund, von einem Fehler in der Einheitlichkeit des Altars zu sprechen. Die Themen, die jeweils den Altären zu Grunde lagen, waren vom Auftraggeber bestimmt und damit von subjektivster Natur. Ganz abwegig erscheint es, aus dem Vorhandensein von Löchern, die zu den jetzigen Figuren nicht passen, den Schluß zu ziehen, daß diese nicht zum Schrein gehören. Es wird wohl wenig Altäre geben, die nicht eine mehr oder weniger große Anzahl überflüssiger Löcher im Schrein zeigen. Ganz aus der Beweisführung scheidet ferner die linke Hand des Matthäus aus, die nicht mehr die ursprüngliche ist, sondern einer späteren Restaurierung angehört. Nun noch ein Wort zu der stilkritischen Bemerkung Wengerts, wonach Matthäus von einem Bildschnitzer geringeren Könnens herzurühren scheint als die beiden anderen Figuren. Gerade die Gründe, die er hierfür anführt, sind nicht überzeugend. Wir haben bereits festgestellt, daß die Stifterfigürchen ursprünglich und keine spätere Zutat sind. Ihre Übereinstimmung mit Matthäus würde also im Gegenteil beweisen, daß dieser Heilige von derselben Hand wie die Madonnenstatue stammt. Es dürfte überdies nicht zulässig sein, die große Figur des Matthäus und die kleinen nebensächlichen Stifterfigürchen miteinander zu vergleichen und aus einem solchen Vergleich so weitgehende Schlüsse zu ziehen. Kann man außerdem die nackten Füße des Matthäus mit der Schuhspitze des Stephan vergleichen und erstere für roher erklären? Auch die Bemalung der Figur der Nechbergerin für besonders gelungen zu halten, ist falsch, da diese zur Zeit der Untersuchung Wengerts neu, d. h. 19. Jahrhundert, war. Es bleibt noch der Einwand des plumperen Faltenwurfs. Der erste Eindruck läßt diese Beobachtung noch als die richtigste erscheinen. Bei näherem Vergleich stellt sich aber doch eine weitgehende Übereinstimmung der Faltengebung dieser Figur mit der des hl. Stephan heraus. In beiden Fällen zeigen die Falten flache Grate, die an den Knicken eingebault sind, auch der Gesamtverlauf der Falten ist ähnlich. Man beachte hiezu die auffallende Horizontalführung eines Teils derselben. Verständlicher wäre es gewesen, etwas über die Verschiedenheit der Haarbehandlung, bei Stephan gelocktes und bei Matthäus in einzelne Strähnen geordnetes Haar, zu sagen. Vermutlich besteht auch die durch Wengert beobachtete Verwandtschaft zwischen der Stifterfigur Wolfgangs von Alsfingen und der Matthäusstatue in dieser

Übereinstimmung der Haartracht. Aber auch dieses Beweismittel scheidet als nebensächlich aus, war doch bei den alten Meistern eine beliebte Art der Charakterisierung von Jugend und Alter, dem jugendlichen Menschen lockiges, dem älteren glattes Haar zu geben. Beachten wir also besser das Gemeinsame



Der Schaffneraltar in Wasseraalzingen vor der Wiederherstellung 1836

Aus dem Ellwanger Jahrbuch 1922/23

der Figuren, nicht das Trennende, und hier ist es vor allem die durch die jetzige Restauration freigelegte farbige Fassung, die weitgehende Übereinstimmung zeigt. Die Mäntel zeigen jeweils metallene Fassung (Gold und Silber), die Untergewänder dagegen sehr fein ausgeführte Brokatmuster, die in der Weise hergestellt sind, daß in die noch feuchte Farbe, die auf silbernem Grund aufgetragen war, die Zeichnung des Brokatstoffes mit flachen Instru-

menten, wahrscheinlich verschieden zugespitzten Holzstäbchen, eingeritzt wurde. Durch Freilegung des Silbergrundes entstand so eine sehr feine und dezente Stoffwirkung. Man wird dagegen einwenden können, daß die Fassung der Stephans- und Marienfigur erst nach der Hinzufügung der Matthäusfigur und mit dieser zusammen geschah. Das ist aber sehr unwahrscheinlich. Spätgotische Ulmer Altäre ohne Fassung sind unbekannt, und daß Maria und Stephan zu einem Altar gehörten, dürfte durch ihre ganz zweifelsfreie Zusammengehörigkeit sicher sein. Auch eine spätere Überfassung einer bereits vorhandenen Fassung hat bei diesen Figuren nicht stattgefunden. Wenig wahrscheinlich ist auch, daß die Matthäusfigur in der Fassung nachträglich von fremder Hand zu der Marien- und Stephansfigur gestimmt wurde, dazu ist die Übereinstimmung aller drei Figuren in der Technik der Fassung, vor allem der des Brokatstoffes, zu groß.

Fassen wir das Resultat unserer Untersuchung zusammen, so ist die Zeit der Entstehung nach allem, was wir von Schaffner und Ulmer Kunst in den beiden ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts wissen, zwischen 1510 und 1515 zu setzen. Für Schaffner stimmt diese Zeit für die Bilder, für den Bildhauer für die Figuren. Sicher scheint es auch, daß wie die Bilder von Schaffner, so die Figuren von einer Hand stammen. Wessen Hand aber war es? Mit absoluter Gewißheit wird sich diese Frage nicht mehr entscheiden lassen. Wir wissen zu wenig von Schaffner als Plastiker. Das einzige erhaltene plastische Werk, das mit hinreichender Sicherheit auf Schaffner zurückgeht, ist der Hochaltar des ehemaligen Klosters Wettenhausen. Die Schreinsfüllung mit der Krönung Mariä befindet sich noch dort, die Flachschnikereien auf den Innenseiten der Flügel sind in der alten Pinakothek in München (vgl. die Abb. bei Baum „Altschwäb. Kunst“, Abschn. Schaffner und Mauch, Abb. 57 u. 58). Man kann nicht sagen, daß die Übereinstimmung zwischen der Marienkrönung und den Schreinsfiguren des Wasseraalfinger Altars über eine allgemeine Verwandtschaft hinausgeht, wie sie durch die örtlichen ulmischen und die ungefähren zeitlichen Zusammenhänge bedingt ist. Enger ist die Verwandtschaft mit den Flügelbildern, besonders dem der Geburt Christi, wo in den Gewand- und Haarpartien größere Ähnlichkeit verzeichnet werden kann. Wer weiß, wie stark Arbeiten einer Werkstatt von einander abweichen können — Baum gibt in demselben Aufsatz dafür interessante Belege auf Taf. 44 und 45 —, wird die Ansicht nicht von der Hand weisen dürfen, daß die drei Schreinsfiguren der Werkstatt Schaffners entstammen. Jedenfalls scheint die Ähnlichkeit der Wasseraalfinger Figuren mit Schaffners Arbeiten größer als mit solchen Mauchs zu sein, obwohl eine scharfe Trennung der Arbeiten der beiden Ulmer Meister, deren Zusammenwirken nachgewiesen ist, nicht mehr möglich ist. Letzten Endes kommt es darauf nicht so sehr an, da die Figuren für Werkstattarbeiten und nicht für eigenhändig gehalten werden müssen. Es bleibt noch der Widerspruch zwischen der durch die Wappen Altfingen-Nechberg bestimmten Datierung 1526 — 40 und der durch stilistischen Vergleich gewonnenen 1510 — 15 zu klären. Die einfachste Lösung ist die, daß nur die Wappen, nicht auch die Stifterfigürchen bei der

Verbringung des Wasseralfingers Altars um das Jahr 1531 neu angebracht wurden, wobei eine Veränderung der Gesichtszüge des bereits vorhandenen Stifterpaars nicht unmöglich ist; oder aber sind die Wappen, zumindest das Neckbergsche, erst in einer späteren Zeit, die über die Stiftung nicht mehr genau Bescheid wußte, angebracht worden (Ansicht von Pücker-Limpurg). Dieser Meinung möchte ich mich nicht unbedingt anschließen. Die Wappenform ist gut und paßt in die Zeit um 1530. Die Wappenbilder sind richtig, das Neckbergsche ist auch nicht die Übermalung eines älteren Wappens, das dann der Gattin des Wolfgang von Alsfingen, die um 1510–15 lebte, gehören müßte. Dafür, daß die Wappen nicht gleichzeitig mit den Stifterfiguren vorhanden waren, spricht, daß sie nur lose angenagelt, nicht irgendwie fest mit dem Kern des Holzes verbunden sind.

2. Die Restaurierung.

Von vornherein war mit der Restaurierung der Bilder und Figuren die Absicht verbunden, dem Altar wieder seine alte Zusammensetzung zu geben, die er durch einen in das Jahr 1832 fallenden Umbau verloren hatte. Damals war nämlich das ehemalige Predellenbild in den Schrein versetzt worden, was die Folge hatte, daß die drei Figuren eng gedrängt in diesem standen und die beiden kleinen Engeln, die ursprünglich über der Muttergottes schwebend deren Krone hielten, entfernt und an der damals neu angefertigten Predella angebracht wurden, wo sie links und rechts vom Tabernakeltürchen wenig befriedigend ihren Platz erhielten. Schon Baum hat im Besitz von Studienrat Wengert befindliche Zeichnungen des Wasseralfinger Modelleurs Ploß veröffentlicht („Altschwäb. Kunst“, Taf. 59, 60), die den alten Zustand des Altars zeigen. Noch zuverlässigere Zeichnungen von derselben Hand befinden sich beim Landesamt für Denkmalpflege (s. Abb. 11). Diese wurden der Restaurierung zugrunde gelegt. Dadurch, daß die Schreinfiguren auf eine Stufe gesetzt wurden, deren ursprüngliches Vorhandensein sowohl die Ploßsche Zeichnung als auch das Aufhören des Goldgrundes der Schreinnrückwand in Höhe der jetzigen Stufe bewies, ist mit einem Schlag das ungünstige Größenverhältnis zwischen Tafelbildern und Schreinfiguren ausgeglichen und die künstlerische Einheitlichkeit des Altarwerks hergestellt. Die gleichzeitige Zurückversetzung der die Krone tragenden Engeln über das Haupt der Madonna rundet die Komposition des Altars in feinsten Weise ab. Damit dürfte er sein altes Aussehen wieder besitzen. Der Befund beweist, daß der Schrein ganz unverändert erhalten ist, ist doch die ikonographische interessante Bemalung der Rückseite (s. „Ellw. Jahrb.“ 1922–23, S. 22) in ihrem ganzen Umfang unversehrt, wie dies auch bei den beiden beweglichen Flügeln der Fall ist. Nicht ausgeschlossen ist, daß die feststehenden Flügel seitlich ein wenig abgenommen sind. Die teilweise fast unkenntlichen Schaffnerschen Gemälde sind nach der Reinigung von einer Schicht von Schmutz und verdorbenem Firnis in bester Erhaltung zum Vorschein gekommen, so daß hier eine Ergänzung überhaupt nicht stattzufinden brauchte. Wer den Altar vor der Wiederber-

stellung gekannt hat, wird jetzt erstaunt sein über die Frische und Leuchtkraft der Farben, die aussehen, als ob sie erst gestern die Werkstatt verlassen hätten. Die Untersuchung der Schreinfiguren ergab das überraschende Resultat, daß



Der Schaffneraltar in Wasseraalzingen (Flügel geöffnet) nach der Wiederherstellung
Aufnahme Landesamt für Denkmalpflege

unter dem neuzeitlichen rohen Olfarben- und Bronzeanstrich die gotische Fassung verborgen lag. Durch vorsichtiges Abnehmen dieser Neufassung konnte die gotische wieder fast unversehrt freigelegt werden; nur ganz unwesentliche Ergänzungen waren hier notwendig. Es bedarf keiner Betonung, daß die Figuren und damit der Altar durch die alte Fassung eine ganz bede-



Der Schaffneraltar in Wasserfallsingen (Flügel geschlossen) nach der Wiederherstellung
Aufnahme Landesamt für Denkmalpflege

tende Steigerung ihres künstlerischen Wertes erfahren haben, der jetzt eigentlich erst voll erkannt werden kann. Nun haben die in kräftigen Farben gehaltenen Bilder ein angemessenes Gegengewicht in den Figuren, aus deren glänzender Gold- und Silbergewandung das Licht eine reiche plastische Wirkung hervorbringt. Auch die Feinheiten der Modellierung der Gesichter, wie die

jorgsfältige Behandlung der reichen Gewänder, kommt jetzt erst zur Geltung. An Ergänzungen war nur wenig nötig. Neben unbedeutenden Ausbesserungen des Laubwerks am Schrein und an den Kreublumen wurden nur die linke Hand des Apostels Matthäus, die Flügelchen der Engel und die Krone der Muttergottes ersetzt. Das barocke Zepter, das Maria außer dem Apfel in der Rechten hielt, wie auch ihre Krone aus Pappe, zwei schlechte Zutaten des 18. Jahrhunderts, fielen weg. Die problematischen Wappenschildchen, die mit kleinen Nägeln an den Stifterfigürchen selbst befestigt waren, wurden an die wiedereingefügte Stufe ersetzt.

Die Restaurierung ist somit auf die denkbar schonendste Weise mit dem vorhandenen Bestand umgegangen, ohne doch ihr Ziel, die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes, aus dem Auge zu verlieren. Sie kann als Beispiel dafür angesehen werden, daß es wohl möglich ist, die berechtigten Forderungen der Kirche an eine würdige Gestaltung der noch im Gebrauch stehenden Kultgegenstände mit den Gesichtspunkten der Denkmalpflege in Übereinstimmung zu bringen.

Den Bemühungen des württ. Landesamts für Denkmalpflege ist es nicht zuletzt durch das verständnisvolle Entgegenkommen der zuständigen kirchlichen Behörden gelungen, eines der wertvollsten Werke der Ulmer Kunst aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts wieder in alter Schönheit erstehen zu lassen. Die Restaurierung der Gemälde wurde durch den Konservator der Gemäldegalerie, Prof. von Tetztenborn, die der Figuren und des Laubwerks am Schrein durch Bildhauer Gerdes-Stuttgart zusammen mit dem Landesamt ausgeführt.

Kunst und Kirche.

Voran wir — im Gegensatz zu allen anderen, welche den Grundsatz *l'art pour l'art* vertreten — unbedingt festhalten müssen, ist die Wahrheit, daß der erste Zweck der kirchlichen Kunst der letzte Zweck aller Kreatur ist: nämlich die Ehre Gottes, welche durch möglichst vollkommene Darstellung der Wahrheiten des Christentums gefördert werden soll. Das Christentum ist aber wesentlich Übernatur. Eine Kunst, welche die Übernatur des Christentums, die Gottheit Christi, das Gnadenleben der Heiligen auf Erden und die Glorie der Seligen im Himmel verleugnet, kann weder christliche noch kirchliche Kunst sein. Je vollkommener dagegen eine Kunst diese Momente der Übernatur darzustellen vermag, desto mehr ist sie christliche und insofern sie auch die liturgischen Gesetze der Kirche berücksichtigt, kirchliche Kunst.

Der zweite Zweck der kirchlichen Kunst ist die Erbauung des christlichen Volkes. Die kirchliche Kunst soll das gläubige Volk zu frommen Gedanken und Gefühlen anregen und durch sie das Zugsleben in den Seelen fördern und bestärken. Eine Kunst, die dem christlichen Volke fremd ist, die in seinem Glaubens- und Zugsleben kein Echo weckt, mag in der Darstellungsweise Kunst sein, aber christliche Kunst ist sie nicht und noch viel weniger kirchliche Kunst.

Die kirchliche Kunst ist also in zweifacher Beziehung Zweckkunst — ein Satz, der eine unverrückbare Richtlinie bedeutet im Chaos der heutigen Meinungen über Kunst und Künstler.

Dr. Georg Schmid von Gröned, Bischof von Chur.

Ein Originalbrief des Malers Konrad Huber-Weissenhorn über seine Altarbilder in Rot, OA. Laupheim, im Rahmen seines Lebens und Schaffens.

Von Anton Mä g e l e.

I.

Nach der einwandfrei festzustellenden Stätte seiner Geburt und ersten künstlerischen Ausbildung, wie nach dem großen Verbreitungsgebiet seiner Kirchenbilder gehört unserer engeren schwäbischen Heimat ein Künstler an, dessen Namen leider weder in Winterlins „Württembergische Künstler“ noch in Heyds „Bibliographie der württembergischen Geschichte“ aufgenommen ist, einer der bedeutendsten Kirchenmaler an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert, dessen Wiege in Weingarten stand, dessen Grab in Weissenhorn jetzt nicht mehr erhalten ist. Vor bald hundert Jahren starb der Meister in einer kleinen Stadt Bayerisch-Schwabens, dessen Tod der amtierende Geistliche (Stadtpfarrer Dekan Knappich von Weissenhorn) mit einer außergewöhnlichen Extranotiz im Kirchenbuch registrieren zu müssen glaubte: „War ein berühmter Kunstmaler und ebenso berühmter Staatsdiener, Bürger und Christ, eine wahre Zierde der Stadt Weissenhorn“¹⁾). Diese überaus ehrenvollen Worte in einer Spalte des Totenregisters gelten dem am 17. Mai 1830 dahingeshiedenen Maler Konrad Huber, der über 50 Jahre seines arbeits- und erfolgreichen, hauptsächlich der kirchlichen Malerei gewidmeten Lebens in dem Illerstädtchen zubrachte (1773 – 1830) und daselbst an der Seite seiner beiden Gattinnen seine Grabstätte gefunden hat.

Mit gewissem Recht hat sich in der kunstgeschichtlichen Nomenklatur die Bezeichnung Huber-Weissenhorn eingebürgert, wie denn schon der Meister selber des öfteren also signiert zum Unterschied von nicht wenigen anderen Trägern desselben Namens und Zunftgenossen seiner Zeit. Freilich hat dieser Beiname wohl hauptsächlich es mitverschuldet, daß der als Mensch und Künstler hochangesehene Meister von und für Bayern völlig in Anspruch genommen, im Heimatland, der Stätte seiner Geburt und Ausbildung, vergessen und mehr als einmal in der neueren kunstgeschichtlichen Literatur mit seinem als Freskomaler vielleicht bedeutenderen Namensvetter Joseph Anton Huber von Augsburg verwechselt wurde. Für seine Mitbürger eigentlich erst entdeckt und in seiner Adoptivheimat zu Ehren gebracht hat den Künstler der treffliche, 1909 gestorbene Weissenhorner Stadtpfarrer und Dekan Joseph Holl²⁾, der nicht ohne große persönliche Opfer eine Sammlung von Huberbildern zustande gebracht und zunächst in der oberen südlichen Sakristei der Stadtpfarrkirche einen passenden Raum dafür bereitgestellt hat. In seiner

¹⁾ Mitgeteilt von Stadtpfarrer J. Holl in der Broschüre: Der Weissenhorner Kunstmaler Konrad Huber, Augsburg 1890, S. 10. Die Auslieferung des weit und breit einzigen Exemplars aus Fuqerhaus Rot verdanke ich H. Kustos Heintz-Weissenhorn. Die Broschüre ist im wesentlichen Inhalt wieder gegeben in der 1904 erschienenen Geschichte Weissenhorns, S. 204 ff.

²⁾ Über Holl, s. Steidle, Joseph Holl 1844 – 1909, seine Verdienste um Huber ebenda S. 15.

Geschichte der Stadt Weissenhorn wie in einer besonderen, leider allzu kurzen und von württembergischen Fundorten fast ganz absehbenden Broschüre hat er dem Weissenhorner Maler ein würdiges Denkmal gesetzt, das freilich heute nach 37 Jahren nach gründlicherem Ersatz ruft und in einer als Doktor-dissertation geplanten Arbeit des Studienassessors Georg Wolfbauer erwartet werden darf. Ich freue mich deshalb um so mehr, einen kleinen urkundlichen Beitrag aus Oberschwaben als Baustein zu diesem längst verdienten literarischen Künstlerdenkmal liefern zu können.

In der Pfarregistratur zu Rot, M. Laupheim, findet sich eine fast ausnahmsweise reichhaltige, fleißig geführte Pfarrchronik, deren älteste Aufzeichnungen dem Pfarrer Joseph Schmälzle (1800 – 36) zu verdanken sind. Dem handschriftlichen Folioband ist das köstliche Dokument von Konrad Hubers eigener Hand eingefügt, ohne dessen Erhaltung und Überlieferung manche wertvollen kunstgeschichtlichen Aufschlüsse über die trotz der Greuel mehrerer Kirchenrestaurationen erhaltenen Kirchenschätze uns verloren wären^{*)}. Der Brief vom 4. Mai 1805 weiß von einem mit dem damaligen Pfarrer verabredeten Akkord zu erzählen, der, vom Künstler dem Direktor der Fuggerischen Kanzlei in Oberkirchberg tags zuvor überbracht, dessen volle Zufriedenheit gefunden habe. Darnach hatte Huber vier Altarblätter für die zwei Seitenaltäre zu malen, zwei große in die Hauptrahmen über der Altarmania und zwei kleine in den oberen Aufsatz. Die beiden großen Altargemälde sollen die Taufe Christi und die hl. Familie darstellen und sind heute noch an ihrer alten Stelle, ebenso die zwei kleineren Bilder im Altaraufsatz, die den sterbenden hl. Joseph und Joachim und Anna darstellen. Für diese vier Gemälde erhielt der Meister laut Akkord 150 fl. in drei Raten. Wahrscheinlich wollte er auch in die zu übersendenden „Blindrahmen für die Antependien“ Bilder malen. Aus der Unterschrift erfahren wir eine dem Künstler zuteil gewordene Auszeichnung seitens des Fürsten von Öttingen (Wallerstein?), er unterschreibt in dem des Siegels beraubten Doppelblatt (Oktavformat) als „Fürstlich ötting(ischer) Hofmaler“. Während das Hochaltarbild einer der vielen Umgestaltungen der einst in köstlicher Barockausstattung unter Pfarrer Futterer 1718 erneuerten Kirche zum Opfer gefallen ist, mußten die Huberschen Gemälde nur die Rahmen mehrmals wechseln bis zur jüngsten „Zurückrestaurierung“ im Neubarock. Auf dem linken Seitenaltarblatt sehen wir Maria mit dem Jesuskind auf dem Schoß an einem Tische sitzend, der ein Körbchen mit Blumen und Früchten trägt; Rosen liegen am Boden. St. Joseph steht andächtig vor den beiden heiligsten Personen, die Säge vor sich am Boden. Engelköpfe füllen die obersten Räume über der Gruppe. Anmut und Frömmigkeit spricht aus dem Bilde, das in fast erloschener Schrift die Signatur: „Conrad Huber Weissenhorn“ zeigt. Besonders in der Madonna ist der Einfluß Rafaels wie bei den späteren Nazarenern zu erkennen. Restauration und hoher Standort lassen an dem Bildchen des sterbenden hl. Joseph im Altaraufsatz keine besondere Eigenart erkennen.

^{*)} Ich verdanke den Einblick in die Pfarrchronik H. Pfarrer Morgenröter in Rot anlässlich eines längeren gastlichen Aufenthalts im Fuggerhaus Rot Ende 1926.

Auf dem rechten Seitenaltarbild steht Jesus am Gestade des Jordans, umbüllt mit hübsch drapiertem Tuch. Die Landschaft im Hintergrund, Fluß und Bäume sind sorgfältig in braunem Ton gemalt, Johannes, in braunem, den ganzen Leib deckendem Gewand, gießt voll Ehrfurcht aus einer kleinen Schale Wasser über das in tiefer Andacht gesenkte Haupt Jesu. Hell beleuchtet schwebt die Taube des Hl. Geistes herab auf die Szene, liebliche Engel in Vollgestalt und bloße Köpfschen schauen dem Vorgang aus Himmelsböhen zu. Etwas flüchtig scheint das Lamm zu den Füßen des Täufers gemalt. Im Auffas sehen wir vor einem burg- oder tempelartigen Bau Joachim und Anna, Maria begrüßend; eine liebliche Szene inmitten einer hübschen Landschaft. Fürwahr, der Lohn von 150 fl. ist nicht zuviel für diese trefflichen, wenn auch etwas süßlichen Andachtsbilder gewesen¹⁾.

II.

Als Konrad Huber in der alten Fuggerstadt Weißenhorn die Bilder für die Pfarrkirche in Rot, einem Dorf der Grafschaft Kirchberg, malte, war er 54 Jahre alt und hatte die Höhe seines Schaffens fast überschritten. Seine großen Freskomalereien in bayerischen und seltener in württembergischen Kirchen gehören dem vorhergehenden Jahrhundert an. Das Hauptverdienst an Hubers Künstlereristenz hat das alte Benediktinerkloster Weingarten. Geboren war er als Untertan des einst weitbegüterten Reichsstifts in Altdorf am 24. Nov. 1752, nicht wie Naglers Künstlerlexikon²⁾ und dessen Nachschreiber angeben, am 26. Nov. 1750. Der Vater, Stefan Huber, stammt aus Ochsenhausen und war Maler wie sein Bruder Anton (+ 1827), dessen Sohn, wohl der als Neffe Konrads öfters genannte Benedikt Huber, ebenfalls sich der Malerei widmete. Der Sohn armer Eltern erhielt Unterstützung und ersten Unterricht im Kloster Weingarten, wo besonders ein Pater Kolumban, nach Lindners Professbuch³⁾ kann es nur Pater Kolumban Gapp aus Scheer (+ 1782) gewesen sein, sich seiner annahm. Dieser Entdecker des künstlerischen Talents Hubers brachte den Knaben zu dem aus Langenargen stammenden Maler Brugger in Salem, dann zu einem nicht näher bekannten Meister nach Konstanz. Später treffen wir den jungen Maler in der vielbeschäftigten Werkstatt Martin Kuens in Weißenhorn, wo sein Leben die entscheidende Wendung hernach erfahren sollte. Der Prälat von Weingarten sorgte für weitere bessere Ausbildung des ehemaligen Klosterzöglings und verschaffte ihm eine Stelle an der Herzoglichen Akademie in Stuttgart, wo Konrad Huber der Mitschüler eines Hetsch, J. A. Koch, Danneckers u. a. wurde und im Jahre 1773 sogar einen ersten Preis erhielt. Eine Reise nach Italien scheint die Lehrjahre des Künstlers abgeschlossen zu haben, worüber leider bis jetzt keine näheren schriftlichen oder gedruckten Angaben vorliegen.

¹⁾ In aller Kürze erwähnt die zwei Altarblätter ohne den Brief das sehr zuverlässig gearbeitete Inventar: M. Laupheim v. Kläiber 1922, S. 110.

²⁾ VII 102, f. Hell, Huber, S. 4; Weißenhorn, S. 203; selbst Gedenktafeln, Matrifeln hatten dieses Datum.

³⁾ Fünf Professbücher II, Weingarten 1909, S. 79 f.

Wahrscheinlich hat der Tod seines einstigen Lehrmeisters, des großen Klostermalers Martin Kuen, die Verwaisung des berühmten Weißenhorner Ateliers, wenn nicht gar der Wunsch der Witwe des 1771 gestorbenen Meisters den wandernden Kunstjünger zurückgerufen. Am 15. Nov. 1773 reichte denn auch die damals schon 42 Jahre alte Witwe Anna Kuen dem erst 21 Jahre alten Konrad Huber die Hand zum Lebensbunde. Eine zweite Ehe ging er nach dem Tode der ersten Frau im Jahre 1811 ein; auch diese Ehe mit Josepha Walter von Jngstetten (+ 1828) sollte kinderlos bleiben. Volle 57 Jahre, bis zu seinem Tode (1830), arbeitete der Maler in der Fuggerstadt in seiner an der Hauptstraße (Nr. 20) gelegenen Werkstatt, versorgte die Pfarr- und Klosterkirchen der ganzen Umgegend mit fein koloristisch abgestimmten, zur Andacht stimmenden, manchmal freilich etwas flüchtig gemalten Altarbildern, viele Schlösser und Bürgerhäuser mit Porträts. 165 Altarblätter waren dem alten Gewährsmann Naglers⁷⁾ bekannt; 40 Kirchen „verziente er mit seinem Pinsel“. Zu diesen größeren Kirchenbildern kommen noch die vielfach verschwundenen oder verschleuderten Kreuzwege, Fastenbilder, Andachtsbilder für Häuser und Kapellen, sowie viele Porträts, so mehrere heute noch im Schloß Obergirchberg. Ein ziemlich vergangenes, aber lebensvolles Bild eines Pfarrers von Wolfegg, nach den Resten der Rückwandinschrift vom Jahr 1805, entdeckte ich an einem bedeutsamen Tag im Hause eines oberschwäbischen Altertumshändlers.

Wie Oberschwaben, ist auch Bayerisch-Schwaben das Hauptverbreitungsgebiet der Kunst Konrad Hubers-Weißenhorn, das Land diesseits und jenseits von Donau und Iller. Allein im heutigen Oberamt Laupheim sind zehn Kirchen zu finden mit Hubers Bildern, außer Not in Achstetten, Göggingen, Illerrieden, Mietingen, Obergirchberg, Regglisweiler, Schnürpflingen, Steinberg, Unterkirchberg, teils signiert, teils stilistisch nachweisbar aus Hubers Werkstatt stammend und im neuesten Inventarband der Kunst- und Altertumsdenkmale Württembergs kurz notiert von Prof. Kläibers eifriger Forscherhand⁸⁾. An die Stelle der selbst von Holl bezeugten Geringschätzung Hubers als „Schönfärber“ ist erfreulich stellenweise Hochschätzung seitens Kennern des oberschwäbischen Barocks, wie Pfeiffer und Kläiber, getreten. So fanden unter Hubers Arbeiten besonders die Altarblätter in der Pfarrkirche von Achstetten Anerkennung, eine Stiftung der Vorfahren der heutigen Schloßherrschaft, der Grafen von Reuttner zu Weyl, vom Jahre 1818. Das kolossale Hochaltarbild, Christus am Kreuz, in der Art van Dycks mit ergreifendem Dulderantlitz und auffallend hellem Infarnat, hängt jetzt an der nördlichen Chormwand, es mußte dem älteren ehemaligen Altarbild der Rosenfranzbruderschaft von 1555 weichen. Bezeichnend ist für Hubers Kreuzigungsbilder die unten runde, oben (vom Pedum an) eckige Bildung des Kreuzstamms. Auf den Seitenaltären sehen wir von Hubers Hand gemalt Maria Immaculata auf der Weltkugel inmitten von Engelscharen (ganzfigurig und Köpfe) und den hl. Joseph⁹⁾. Bezeichnet sind ebenfalls die beiden Seiten-

⁷⁾ Künstlerlexikon VII 162. ⁸⁾ Zusammenge stellt S. 16. ⁹⁾ Abgebildet ist Maria bei Kläiber, S. 35.

altarblätter in der Pfarrkirche in Göggingen. die Darstellung des Pfingstfestes und der Verkündigung Mariä vom Jahre 1821; der untere Teil des letzteren Bildes ist erneuert. Das Hochaltarbild stammt von dem weniger bekannten Namensvetter Bernhard Huber von Hohentengen, dem Maler des Kruzifixes im Oratorium zu Oberkirchberg, vielleicht ist es einer der als Maler bezugten Nissen des Weissenhorner Meisters.

Nächstverwandt dem Achstetter Hauptgemälde ist das Hochaltarblatt Christus am Kreuz in der Pfarrkirche zu Oberkirchberg, während das südliche Seitenaltarbild der hl. Familie daselbst dem Roter Familienbild entspricht. Aller Wahrscheinlichkeit nach stammen die vier Gemälde in der Pfarrkirche zu Merrieden ebenso wie die zwei Seitenaltarblätter in Miettingen¹⁰⁾ aus Hubers Werkstatt. Jene stellen St. Wendelin und Agatha (1821) Seitenaltäre), die Opferung Jesu im Tempel und Taufe im Jordan (Wandbilder gestiftet unter Pfarrer Michael Braig, dem ehemaligen Wiblinger Konventualen und Klosterchronisten (1818–1832), dar; diese, das hl. Abendmahl (des Johannes knabenhafte Gestalt, bemerkenswert ebenso die treffliche Farbenstimmung, Beleuchtung durch eine hinter dem Vorhang halbverdeckte Lampe) und den Tod des hl. Joseph, dessen Sterbelager Maria, oben Gottvater und viele Engel umgeben. Stoffe wie Methoden wiederholen sich auch auf dem engen Gebiet der Fugger-Kirchbergischen und der Kloster-Wiblingischen Herrschaft, so in Regglisweiler die Taufe Christi vom Jahre 1807, signiertes Hochaltarblatt, und auf den nichtsignierten, Konrad Huber sicher zuzusprechenden Seitenaltarblättern die Darstellung Jesu im Tempel und die Kreuzigung. Die Achstetter Madonna kehrt auf dem Hochaltar in Schnürpflingen wieder, wenn sie nicht ihr Vorbild war; für „ansprechend“ hält Kläiber¹¹⁾ die dortigen Seitenaltarblätter: St. Sebastian in zarter Beleuchtung, Johannes der Täufer in hübscher Jordanlandschaft. Eine weitere Dublette der Immaculata und ein sterbender hl. Franz Xaver von der Hand des Weissenhorner Meisters hängen in der Sakristei.

Beinahe wie eine Kopie der Sirtinischen Madonna malte Huber in der Pfarrkirche in Steinberg, M. Laupheim. Alle drei Altäre schmückte Konrad Huber in der Pfarrkirche zu Unterkirchberg, die Kreuzigung Christi, Darstellung Jesu und die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande vom Jahre 1803, Abendmahl, Pfingstfest und St. Martin; kleinere Stücke sind ebenfalls von Huber-Weissenhorn gemalt. Nach Holls¹²⁾ Bericht sollen in Unterkirchberg sogar 18 Bilder von seiner Hand gewesen sein.

Weitere Arbeiten Konrad Hubers oder seiner Werkstatt finden sich in der Kapelle im Fuggerhaus Rot, M. Laupheim. Ihre Komposition und Farbengebung stimmt ganz zu der Haustradition, die besonders die beiden größeren Bilder: St. Franziskus von Assisi (Kniestück mit Buch und Totenkopf auf einem Tisch in wilder Berglandschaft) und Christus am Ölberg mit Jüngern und Engeln auf Huber zurückführt; letzteres stammt aus dem Besitz des Biographen Dekan Holl in Weissenhorn, erworben von Herrn Baron

¹⁰⁾ Erkennlich auf dem Bild des Innern der Kirche, J. S. 88. ¹¹⁾ S. 113. ¹²⁾ Huber, S. 6.

Raymund v. Fugger. Von einem seiner Schüler sollen die beiden kleineren Ölbilder auf Leinwand gemalt sein, Jesus bei Maria und Martha (mit offenem Speisetischen) und Jesus im Gespräch mit Nikodemus (Saalbeleuchtung durch Kerzen). Von diesen Schülern, Werkstattgenossen und Erben sind bekannt Benedikt Huber, ein Neffe Konrads, und Xaver Steinle von Böhringen († 1874). Nicht so häufig sind Hubers Arbeiten im benachbarten Oberamt Ehingen vertreten. In dem alten Vogteigebäude zu Ehingen findet sich ein Bildnis des Marchtaler Abtes Walter, in der Pfarrkirche zu Kirchbierlingen sind drei Altarblätter von K. Huber gemalt, Darstellung Jesu im Tempel, Beweinung Christi am Kreuz und der hl. Martinus, wohl mit den 1812 gemalten Deckenfresken gleichzeitig.

Vier andere Bilder: Englischer Gruß, Maria Heimsuchung, Jesus am Ölberg und Ecce homo waren nach Pfeiffer¹³⁾ im Besitz des hier als Pfarrer 1816–27 tätigen Volkschriftstellers Christoph von Schmid. In der 1463 erbauten, 1776 vergrößerten Pfarrkirche zu Oberstadion, OA. Ehingen, hängt am Chorbogen ein Ölgemälde: Geburt Christi, von unserem Meister gemalt.

Für die Pfarrkirche in Söflingen, OA. Ulm, malte Huber 1822 ein Altarblatt: Mariä Himmelfahrt mit Ovalbild im Altaraufsatz: die hl. Familie¹⁴⁾.

In der Privatsammlung des † H. Superiors Eisenbarth in Marchtal (Mariabühl) waren zwei Gemälde¹⁵⁾ K. Hubers zu sehen: Flucht nach Ägypten und Gang nach Emmaus. Ölgemälde, nicht Fresko ist eines der besten Werke Hubers, das Altarblatt der Schönenbergkirche zu Ellwangen: des Täufers Johannes Predigt am Jordan, „ein ergreifendes Wüstensbild“, nach der Signatur gemalt in Weißenhorn 1810¹⁶⁾.

Einen großen Auftrag erhielt unser Meister im Jahre 1815, Freskomalereien für die Decke der Pfarr- und Schlosskirche zu Weißenstein, OA. Geislingen. Umgeben von eleganten Rokokostuckaturen sehen wir am Korbogengewölbe des Schiffs „flott gemalt mit starker Rokokotradition“¹⁷⁾, als Hauptbild die große Kreuzigung Christi, bezeichnet: „Conradus Huber von Weißenhorn 1815.“ Im Chor mit seiner Flachtonne ist die Himmelfahrt Mariä, davor, im Schiff noch, Christus am Jakobsbrunnen gemalt, zwischen zwei Grisailen: Abrahams Opfer und die zwei Heiligen Barbara und Veronika.

Nicht von Konrad Huber¹⁸⁾, sondern von dem Augsburger Joseph Anton Huber stammen die Fresken der Stiftskirche zu Wiesensteig, OA. Geislingen, aus dem Jahr 1775. Auf der gleichen Verwechslung des Augsburger und Weißenhorner Malers gleichen Namens beruht die fälschliche

¹³⁾ Die Malerei der Nachrenaissance in Oberschwaben, in Württ. Vierteljahrsch. 12 (1903) S. 57

¹⁴⁾ Archiv für christliche Kunst 1917, S. 17.

¹⁵⁾ Inv. K. und A. W., OA. Ehingen, S. 201.

¹⁶⁾ Keppler, W. Kunstaltertümer, S. 85, vgl. XXXIX; Inventar Jagstkreis, S. 142.

¹⁷⁾ Baum, OA. Geislingen. Inventar K. und A. W. 1914, S. 174.

¹⁸⁾ Keppler, S. 119, f. OA. Geislingen, S. 194.

Zuteilung der Gemälde in der Klosterkirche und in dem herrlichen Bibliotheksaal zu Ochsenhausen durch Keppler, Holl u. a.¹⁹⁾). Das ehemalige Hochaltarbild der Pfarrkirche zu Treherz, M. Leutkirch²⁰⁾), die Taufe Christi durch Johannes mit Hintergrundgestalten italienischen Einschlags befindet sich jetzt im nördlichen Oratorium; es ist bezeichnet: Konradus Huber invenit et pinx (it) in Weissenhorn 1807¹¹⁾.

Die im heutigen Bayern sich findenden Malereien Hubers seien nur im Vorübergehen erwähnt und die Orte, die mir aus der Literatur oder aus persönlicher Besichtigung bekannt geworden sind, genannt, um nicht zuviel der Arbeit Wolfbauers vorzugreifen und der Grenzen unseres Organs eingedenk zu bleiben. Die erste Stelle verdienen die Fresken im Kloster Roggenburg, wobei jedoch der Anteil des Lehrers Hubers, Martin Kuen, und seines Nachfolgers und Werkstatterben nicht mehr auseinanderzuhalten ist, dann Fresken und Altarblätter in der vom Prämonstratenser Stift Roggenburg erbauten Wallfahrtskirche in Schießen (1777–79). Die Fresken in Obermedlingen vom Jahre 1784 sind durch Einsturz des Stichtakpengewölbes 1861 zugrunde gegangen. Elchingen, Thalfingen (Kreuzweg 1809 um 105 fl.), Breitenatal, Viberach, Tafertshofen, Ingstetten, Schabbingen, Wiesenbach, Hittistetten, Wullenstetten, Zusamzell, Laimering, Straß, Wigighausen, Anhofen, Burgau, Ellzen, Gundelfingen, Kiffendorf, Thannhausen, Oberhausen, Senden, Attenhofen, Aufheim, Beuren, Bubenhausen, Hegelhofen, Illerberg, Kennertshofen (das Apostelbild von Benedikt Huber, dem Neffen, der ziemlich weit hinter dem Oheim zurücksteht), Christertshofen, kurzum, fast die ganze Umgebung von Ulm und Neuulm in Bayerisch-Schwaben kann Arbeiten unseres fleißigen, bisweilen etwas flüchtigen Kirchenmalers aufweisen. Nicht übergangen sei die letzte Arbeit Konrad Hubers; zwei Monate vor seinem Tod 1830 malte er auf das Osterfest den auferstandenen Erlöser im Siegesglanz für den Altar der Gottesackerkapelle zu Weissenhorn; in dasselbe Jahr fällt das Altarblatt Geburt Christi in Unterrot bei Mertissen²¹⁾). Fragen wir nach den Spuren, die der Meister in seiner zweiten Heimat Weissenhorn zurückgelassen hat, so hat die Stadtpfarrkirche kein Bild von Hubers Hand, nur das Stadtmuseum birgt die aus Privatbesitz von Holl gesammelten religiösen Bilder und Porträts. In den Heiligengestalten der ersteren haben vielfach Bürger aus Stadt und Umgebung Modell gestanden, so bei einer Darstellung von David und Jonathas oder der Opferung Jesu im Tempel, wie berichtet wird. Beteiligt ist Huber an der Vollendung der Himmelfahrt Mariä, dem früheren Hochaltarbild der Pfarrkirche in Weissenhorn, und des Rosenkranzbilds, er legte die letzte Hand an diese Gemälde seines Meisters Martin Kuen an, als dieser auf der Reise nach Prag in Linz a. D. am Typhus am 30. Januar 1771 starb und die Stelle als Akademiedirektor zu Prag nicht mehr antreten konnte²²⁾.

¹⁹⁾ Keppler, W. K. A., S. XXXIX; Holl, Weissenhorn, S. 206; Pfeiffer, Donautreis, S. 33.

²⁰⁾ Kläiber in Inventar M. Leutkirch 1924, S. 45.

²¹⁾ Holl, Huber, S. 11.

²²⁾ Kläiber, S. 19; Huber, Die Malerfamilie Kuen v. W. im Schwäb. Museum I, 1925, S. 77.

III.

Schon der gewaltige Umfang dieses künstlerischen Lebenswerks Hubers nötigt uns Achtung ab, doch die Quantität allein entscheidet nicht das Urteil der Nachwelt. Die Verdienste um Patronatskirchen oder Fürstenbildnisse fanden frühzeitig Anerkennung, den Titel eines fürstlich-österreichischen Hof-Kammermalers bezeugt der in Rot gefundene Originalbrief mindestens für die Zeit nach 1805. Zeit und Anlaß der Verleihung ist seinem Biographen Holl nicht bekannt. Der Übergang von der Freskomalerei zum Ölgemälde, der Umschwung der Zeiten vom lebenslustigen Rokoko zum frommsüßlichen Nazarenertum prägt sich in den verschiedenen Stationen seines 50-jährigen Schaffens nicht undeutlich aus. Schon der alte Nagler²³⁾ glaubte die Schwächen seiner qualitativ nicht immer befriedigenden Massenarbeit entschuldigen zu müssen mit Hubers Armut, seinem Bildungsgang, seinem Kampf mit widerlichen Schicksalen, will aber dem frommen, rechtlichen, keine Bitte abschlagen könnenden Meister seine Verdienste nicht absprechen. „Ihm standen nicht immer die besten Mittel zu Gebote.“ Im Vergleich mit seinem Lehrmeister Martin Kuen, dem Maler der Wilsnauer, Roggenburger und Ulmer (Wengentkirche) Fresken, die Bergmüllers Schule (1688–1762) verraten, bedeutet Konrad Hubers Kunstschaffen nicht in allweg einen Fortschritt. Er arbeitete oft rasch und, was unser Roter Brief auch bezeugt, immer billig. Manchen Bildern sieht selbst sein Lobredner Joseph Holl²⁴⁾ die Flüchtigkeit an. Die theatralischen Staffagen Kuens schränkt Huber noch mehr ein als die anderen Nachahmer Pozzos, Bergmüller, Asam, Göz u. a., die die Architektur des Kirchenraums nach oben fortsetzen. An Stelle der früheren Theaterfiguren auf Stiegen, Galerien, Gesimsen und all des erotischen Pomps sehen wir ländlich einfache, ursprünglich-naturwüchsige Gestalten, Engel, Heilige, Hirten, heimatliche Landschaften und heimatliche Typen, zum Teil aus dem Freundeskreis genommen, bisweilen etwas idealisiert nach italienischen, besonders rafaelitischen Zügen. Etwas vom Duft und Schimmer der Frührenaissance glaubt deshalb einer der besten Kenner jener Zeit, Berthold Pfeiffer, in Hubers Bildern zu finden²⁵⁾, er rühmt den innigen Gefühlston, die zarte Farbenstimmung, die bezaubernd naiven Züge, die der Weichenborner Meister in die schwäbische Freskomalerei hineinträgt, „in ihm findet die schwäbische Malerei einen auch koloristisch vollwertigen Abschluß.“ Dazu kommt der höhere seelische Gehalt, die größere Andachtsstimmung, die alle seine Bilder durchweht. „Huber malte betend und betete malend“, bezugte ein Zeitgenosse des Künstlers²⁶⁾, der als seinen Grundsatz proklamierte, mit seinem Pinsel zu predigen, die Menschenfreundlichkeit Christi und die Verwerflichkeit des Lasters und Unglaubens darzustellen. Manche seiner Gestalten mit ihrem zarten Kolorit, ihrer lieblichen Anmut, ihrer Beseelttheit erinnern an Giesole. Seine gern verwendeten Engelsfiguren und Engelsköpfe erscheinen weder in so üppigen Schwärmen wie bei andern. Italienern und italienisierenden „welschen“ Malern, noch in so massiger Fleischlichkeit wie bei Rubens.

²³⁾ VII. 162. ²⁴⁾ Huber, S. 5. ²⁵⁾ Donaufreis, S. 33. ²⁶⁾ Holl, S. 9.

In Hubers Christusbildern kommt mehr die Güte und Menschenfreundlichkeit als die himmlische Majestät zum Ausdruck. In seinen Madonnendarstellungen gelingt ihm mehr die fromme, demütige Magd des Herrn, die Idylle von Nazareth und Bethlehem als die hoheitsvolle Erhabenheit der Immaculata oder der Schmerzensmutter unter dem Kreuz. Seine Heiligen gestalten atmen weniger Kraft und Leidenschaft, als würdevolle nüchterne Besonnenheit, Duldersinn, Glaubensmut und Gottergebenheit. Wenn auch nach dem heutigen Maßstab an Technik, Komposition und Farbengebung Hubers leicht die Sonde der Kritik anzusetzen ist, jedenfalls offenbart sich in Leben und Werken des Weißenhorner Meisters eine Künstlerpersönlichkeit; ver-raten Zeichnung, Kolorit und Ausdruck seiner meisten Gestalten eine ausgeprägte Individualität. Kein Wunder, wenn in der gedruckten Leichenrede von Leinfelder am Grabe Konrad Hubers die Menschheit, das Vaterland, die Freundschaft, die Kunst und die Religion trauernd erscheint. Als eine einnehmende, König Max II. von Bayern ähnliche Erscheinung rühmten ihn die Zeitgenossen, sie hält das von Vogel gestochene Porträt fest, das noch jüngst in dem Sonderheft des „Bayerlands“ Weißenhorn 1924 wiedergegeben ist. Ein gemaltes Selbstporträt ist bis jetzt nicht bekannt. Zu diesen Zügen paßt auch der gemütvollste Ton wie die Schrift des unten im Wortlaut (ohne das Facsimile der Unterschrift) wiedergegebenen Originalbriefs aus unserer schwäbischen Heimat.

Nicht übel drückt die Inschrift der Gedenktafel an der Gottesackerkapelle in Weißenhorn das Wesen der Huberschen religiösen Malerei also aus:

Nun sieht er den von Angesicht,
Den oft umstrahlt vom Glaubenslicht
Sein frommer Pinsel malte.
Er schaut nun Jesum, dessen Bild
Aus seinem Leben sanft und mild
In schönster Klarheit strahlte.

Anhang.

Schreiben des Malers Konrad Huber-Weißenhorn an Pfarrer Schmelzle in Rot, M. Laupheim.

Weißenhorn 1806, Mai 6.

Orig. Pap. Siegel abgesprungen. Pfarreg. Rot.

Hochwürdiger, hochgelehrter Herr Pfarrer! ²⁷⁾

Gestern abens 4 Uhr kam ich zum Herrn Kanzlendirector Mercklin in Kirchberg ²⁸⁾, und überbrachte Ihm unseren verabredeten Accort wegen Mahlung der 4 Altarblätter auf die seitigen Altär in der Pfarrkirche zu Roth,

²⁷⁾ Pfarrer Joseph Schmelzle in Rot 1800–1836.

²⁸⁾ Oberkirchberg, Sitz der Patronats Herrschaft, zu der heute noch viele Pfarreien links und rechts der Älter gehören.

welchen billigen Vertrag Herr Kanzleydirector ohne im mindesten dagegen zu seyn, mit aller zufriedenheit vollkommen acceptierte. Ich mahle zwey große Altarblätter vorstellend, eines, die Familie Christi: das zweyte, die Taufe Christi, zwey oben hin auf, eines den sterbenden heil(igen) Joseph, das zweite Joacim und Anna, für ein hundert und fünfzig Gulden und zwar auf folgende Termine zu bezahlen. Wen ich damit fertig bin, so erhalte ich 50 fl. auf Marialichtmess, 1806 abermals 50 fl., auf Georgi 1807 die letzte 50 fl. So hat also alles seine vollkommene Richtigkeit, ich fange im Namen des Herrn zu Mahlen an. Lassen Euer Hochwürden die obern Blätel durch den Schreiner aushöben und schicken Sie mir solche gelegentlich, nebst den Blindramen zu den Antependien hie her. Für die empfangene viele Ehren dank ich Euer Hochwürden gehorsamst und bin nebst meiner gehorsamsten empfehlung mit unwandelbarer Hochachtung

Euer Hochwürden
gehorsamster Diener
Konrad Huber.

Weissenhorn, den 4. May 1806

Fürstlich Otting. Hofmahler.

An Herrn heiligen Psleger bitt ich mein Complament zu sagen.

Adresse

S. Z. An des hochwürdig hochgelehrten Herrn Pfarrers Schmeltzle etc.
Meines hochgelehrtesten Herrn in

Noth.

Die St. Augustinuskirche in Heilbronn.

Von Erich Endrich, Vikar in Heilbronn:

I.

Eine baugeschichtliche Würdigung der neuen, am 19. September 1926 durch H. Weihbischof und Kapitularvikar Dr. Sproll eingeweihten Heilbronner Augustinuskirche könnte etwas verfrüht erscheinen, da Pfarrhaus und Gemeindehaus, wesentliche Stücke der ganzen Bauanlage, noch nicht erstellt sind. Da der Kirchenbau aber jetzt schon sich als ein einzigartiges Vorbild moderner und praktischer Kirchenbaukunst ausweist und zahlreiche Besucher, selbst fachmännische Kommissionen von auswärts anlockt, läßt sich ein kurzer Bericht rechtfertigen.

Für die Notwendigkeit des Kirchenneubaus sprechen die Zahlen: 1822 hatte die kath. Gemeinde 300, 1925 aber 7000 Mitglieder. Die alte, ehemalige Deutschordenskirche St. Peter und Paul konnte trotz fünfmaligen Gottesdienstes am Sonntagvormittag den Besuchern nicht genügend Platz bieten. So schritt man in einer schweren Zeit zu einem schweren Werk. Doch Fleiß, Geschick, Kunstsin, heiliger Wage- und Opfermut ließen innerhalb Jahresfrist den Bau beendet werden, wobei man füglich der Verdienste des Stadtpfarrers Dr. Anton Stegmann Erwähnung tut.

Der Kirchenbau ist ein reiner Zweckbau, herausgeboren aus dem Gedanken, mit dem Unterbau den Menschen, mit dem Oberbau Gott zu dienen. Näbert man sich etwa vom stimmungsvollen alten Friedhof her der im N. der Stadt gelegenen Wilmathöhe, so ragt ein massiger Steinbau wie eine Riesenburg zur Höhe, emporgehoben durch die Wucht des Turms, der mit



Die St. Augustinuskirche in Heilbronn

Druckstöcke der Abb. S. 29 u. 31 von der Süddeutschen Bauzeitung Stuttgart.

seinem vergoldeten, 2 Meter hohen Kreuz sich in den Himmel eingräbt. Das Ganze macht den Eindruck von Burg und Kloster zugleich. Trugig, wehrhaft nach außen, friedlich begend nach innen, thront der Gottesbau auf landschaftlich hervorragender Stelle der Stadt, sich dem Städtebild wie den Naturgegebenheiten restlos und reizvoll einfügend. Außerst wohlthuend berührt die Klarheit, Einfachheit und Ruhe des Kirchenäußern. Alles ist echt. Kein einziger Quader will durch Pose wirken oder durch ohnmächtiges Nachahmen mittelalterlicher Baustile. Der Stil wird von selbst Kunst, wenn er sich schlicht seinem Zwecke fügt. Hier ist ein neues Wollen zum Durchbruch gekommen.

men, ohne die lebendige Anlehnung an die gute Überlieferung zu verlassen. Man fühlt aus jeder Fuge, daß Hans Herkommer ein Führer in der katholischen Kirchenbaukunst der Gegenwart ist. Lebendig beseelt er die anmutige Freitreppe, die in vielen Stufen zum Portalvorbau, an der linken Seitenwand der Kirche gelegen, ansteigt, breit und fein gegliedert. Sie hat sich bereits als brauchbare Freilichtbühne ausgewiesen. Der Kanzelvorbau an der westlichen, gestaffelten Stirnwand dient ästhetischen Zwecken nicht weniger als praktischen, da der Westwand der Kirche ein großer freier, mit schattigen Kastanienbäumen bepflanzter Platz vorgelagert ist, der Tausende aufnimmt. Der Unterbau mit seinen aus der Gotik abgewandelten Spitzbogenfenstern, die rund um den Bau herum gehen, erinnert an alte Kreuzgänge. Die kubische Form der Gliederung der unteren und oberen Fensterreihen läßt die an sich wuchtigen Wände aufgelöst und federnd erscheinen. Auch der massive Turm wird durch die Stockwerkfenster und durch die Steinpfeiler der hohen Lichtöffnungen im Glockenraum gut aufgeteilt. Durch den östlich anmutenden Turmaufsatz (manche sprechen von Pagodenform!) hat der Künstler wie ehemals Hans Schweiner im Kiliansturm etwas Eigenes, Ungewöhnliches geben wollen. Der Turm erfährt dadurch einen passenden Ausklang, der die drückende Schwere des massiven Mauerwerks beheben soll. Der Umgang auf dem Turmtranz bietet schöne Aussicht auf die Stadt bis hinab zum Odenwald. Der Turm selber ist zu Wohnungen eingerichtet. Untergebracht sind fünf Zweizimmerwohnungen je mit Küche und Abort. Unter dem Glockenstuhl ist ein Herbergsraum für durchreisende Gesellen, über demselben das „Nest“ der Quickborner. Im Glockenstuhl schweben vier Klangstabglocken (Augustinus-, Toten-, Franziskus- und Abeglocke) von der Firma Lattermann in Apolda, die elektrisch geläutet werden können. Unten befindet sich über der Mesnerwohnung die geräumige, für Priester und Mesdiener gesonderte Sakristei, die dann später mit dem Pfarrhaus verbunden wird. Jeder Raum des Turms ist ausgenützt. Im Unterbau sehen wir verschiedene Räume: unter dem Hochaltar die Gemeindebücherei mit ungefähr 3000 meist neuen Bänden, vielfach von den Verfassern geschenkt, daneben das Lesezimmer mit bequemen Rohrstühlen. Der große Konferenzsaal faßt 200 Personen und hat vorn eine weiße Wandfläche für die Epidiaskopvorführungen. Im westlichen Teil des Unterbaus ist die Kinderschule untergebracht. Dazu kommen vier geräumige Schwesternzimmer. Die Räume haben alle Zentralheizung bis hinauf in die oberste Turmwohnung, ebenso Wasserleitung und elektrische Beleuchtung. Das Pfarrhaus wird links an den Turm angebaut (schon begonnen), das Gemeindehaus rechts an die Kirche in der Verlängerung der Kinderschule.

II.

Das Äußere der Kirche befriedigt restlos. Das Innere verrät auf den ersten Blick bewußte Bescheidenheit, um nicht zu sagen Mäßigkeit. Alles Ablenkende ist ferngehalten. Der Forderung einer „christozentrischen Kirchenkunst“ naht in der Heilbronner Augustinuskirche ihrer Erfüllung. Der Blick des Beters ist frei für die Kulthandlung auf dem hochgelegenen Altarraum.

Stuhlung, Säulung und Wölbung, die unter sich zusammenwachsen, bilden den natürlichen Rahmen zum einzig berechtigten Hauptaltar, der hier weitgehend die urchristliche Grundform wahrt als Opfertisch, als Mensa, ohne störenden Aufbau. Tabernakel und Leuchterbänke führen über zum einzigen Schmuckstück der Kirche, zum Augustinusfenster, das durch seine gedämpfte



Inneres der St. Augustinuskirche in Heilbronn

Farbenglut die Beter auf den einen Mittelpunkt bannet. Zehn weiße Stufen führen zum violetten Chor empor, umrahmt von je fünf Säulen aus Travertinstein, deren Kapitäle bemalt sind. Dem Chor ist links die Sakristei, rechts unten als Ausläufer des Schiffs die Tauf- und Beichtkapelle beigegeben. Die Seitenaltäre sind bewusst klein geblieben, da sie nur Notaltäre sein wollen und dürfen. Auf der Evangelienseite wird eine Schmerzensmutter, auf der Epistelfseite ein hl. Hieronymus die Notaltäre schmücken. Amboartig ist die Kanzel zwischen zwei Holzstützen eingebaut. Sie muß sich wie Notaltäre und Beichtstühle in den Rahmen einfügen. In ihrem Unteranbau ist eine

Nische für eine kleine Gruppe. Der Prediger ist den Gläubigen überall sichtbar und hörbar. Das Holzlamellengewölbe, früher nur aus Sparsamkeitsgründen verwendet, zeigt hier seine künstlerischen und praktischen Vorzüge. Der Dachraum ist bestmöglich ausgenützt. Der Bau erfährt einen sehr lebendigen, reizvollen Abschluß nach oben, der dabei den Vorzug seiner Klangwirkung hat. Die Kirche ist einschiffig. Rechts und links ziehen sich 1 Meter breite Seitengänge nach vorn, die gekennzeichnet sind durch die dunkel gebeizten Holzstützen aus ausländischem Oregonholz, auf denen dann an Stelle von Mauerwerk die Lamellenkonstruktion ruht. Kommunionbank unten an den Stufen, Kanzel, Beichtstühle, Knie- und Sitzbänke, Holzstützen sind im gleichen dunkelbraunen Beizton gehalten, der dem Innern etwas Ernstes und Feierliches verleiht. Die Fenster des Schiffes und der westlichen Rückwand haben einfache Spitzbogenform und lassen durch ihr Kathedralglas übergenug Licht einströmen, trotzdem sie ungewöhnlich schmal, fast schlißartig sind. Die Sängerempore hat Terrassenform. Von ihr führt die Türe zur Freikanzel. Was mit Recht für einen neuzeitlichen kath. Gottesdienstraum gefordert werden kann: Weitung des Hauptraumes, Verkürzung und Verbreiterung des engen Kultraumes, also des Chores, Verzicht auf Säulen und Pfeiler, die den Blick und damit die Andacht stören, Umschaffung der Nebenschiffe in bloße Gänge und Beicht- oder Taufnischen, das hat Herkommer hier erreicht.

Der zweckmäßige Bagedanke beherrscht das Ganze des Innern. Für den Maler bleibt wenig Raum. Die Baukunst ist hier Malerin, d. h. sie belebt, gliedert, gleicht aus, erfreut durch Wechsel der Stimmung und erzielt Geschlossenheit der Raumwirkung. Gleichwohl kann die Baukunst nicht ganz auf die Farbe verzichten. Die etwas herben Töne: rot, grün, gold, blau springen über von den bemalten Kapitälern der Chorsäulen zu den Schnittpunkten der Lamellen des Schiffsgewölbes. Leider finden diese Töne sich nicht zum Farbenteppich des Glasgemäldes. Das Glasgemälde selber ist entworfen von Kunstmaler J. Paulweber (Ummendorf) und wurde ausgeführt von der Firma Schneider, Regensburg. Es stellt den hl. Augustinus dar, wie er über das vorzeitliche Geheimnis der Dreieinigkeit nachdenkt und es nicht ergründet, was durch den meerausschöpfenden Knaben angedeutet wird. Der Bildaufbau ist geschlossen. Die Hauptfigur des afrikanischen Kirchenlehrers in Überlebensgröße weicht von der üblichen Auffassung ab. Die Dreifaltigkeit fügt sich oben gut in den Spitzbogen. Zwei Engel knien in sich versunken davor. Als Gegenstück zum Knaben ist ein rudernder Seemann gegeben. Das Bild trägt strenge, harte Art, auch in der Farbe, die natürlich mit der innigen Glut gotischer Glassteppiche nicht in Wettbewerb treten kann und will. Neuzeitliche Farbversuche sehen wir an dem sechsflügeligen Haupteingang, auf dessen kastanienbrauner Bemalung für jedes der drei Tore grüngelbe Holzsterne aufsitzen, ein öfters wiederkehrender Vorwurf; ferner im Windfang, wo ein gedämpftes Weinrot in die grün-goldenen Zwickel hineinspielt. Der freie Platz unter der Empore, wo unter der Freikanzel mit Geschick ein Beichtstuhl hineingebaut wurde, weist weiches Grün auf, das auf den mattgelben Grundton des Schiffs einstimmt, der die geräumige Halle noch besser und

weiter macht. Ob das Violett im Chor auf die Dauer erträglich ist und nicht etwa durch Dunkelblau ersetzt werden muß, ist eine ungelöste Frage.

Die Kirche zählt etwa 550 Sitzplätze und kann im ganzen 1100 Menschen fassen. Die Innenausstattung ist bewußt arm gehalten und weist auch keine Möglichkeiten auf für spätere „Bereicherungen“ etwa durch Aufstellen von Heiligenfiguren oder durch Bilderschmuck. Nur das Wesentliche ist da, vorgeschrieben durch einen ausgesprochenen Sinn für Sachlichkeit, der die Form als materialgewachsenes Gesetz, nicht als lebendiges Phantasiewirken erlebt und gestaltet wie etwa im Barock. Alles ist errechnet, ausgedacht, gestalteter Verstand, ohne Wert zu legen auf die Kräfte des Gemüts, was in katholischen Kirchen der Vergangenheit vorherrschend war. Die Kultgeräte harren noch auf ihre Stifter. Nur die Monstranz ist fertig, eine Stiftung des H. Fabrikdirektors Fris Schöber bei Bruckmann; letztere Firma hat die Monstranz, ein Meisterwerk, auch ausgeführt durch Frä. Paula Strauß nach den Entwürfen von Johann Michael Lock, der ein feines Gefühl für diese Art von Kunstgewerbe verrät. Die Monstranz hat die bekannte ovale Strahlenform ohne störendes Zuviel. Echte Steine glühen aus dem Feingeflecht des Goldes und machen das Kunstwerk auch sachlich wertvoll.

Einige Maße mögen noch Aufmerksamkeit finden: Gesamtgröße: 14 Meter breit, 43 Meter lang ohne Turm- und Portalbau; Traufhöhe 11 Meter; First- und Giebelhöhe 20 Meter. Turm 8×8 Meter, bis zum Austritt 33 Meter hoch, mit Aufsatz und Kreuz 44 Meter hoch. Schiffbreite zwischen den Stützen 10 Meter; Gewölbehöhe 12 Meter. Chor 6 Meter breit zwischen den Säulen; 7,3 Meter tief und 8,5 Meter hoch. Die 14 Joche des Schiffes zwischen der Empore und dem Altarraum haben eine Länge von 28 Meter.

Das Äußere der Kirche mit Turm ist aus Heilbronner Sandstein, der mit dem Hammer behauen, sehr gut wirkt. Eisenbeton kam reichlich zur Verwendung. Die Böden in Kirche und Unterbau sind Sanitassteinholzböden (Firma Weiler u. Grauer, Heilbronn). Die Altäre stammen aus den Rupoldinger Marmorbrüchen. Altarstufen sowie Chorboden bilden Solnhofener Schieferplatten. Die Gesamtkosten für die Kirche samt Innenausstattung belaufen sich auf rund 330 000 Mark. Das Urteil ist gestattet, daß billig gebaut wurde im Vergleich zu anderen gleichzeitigen Kirchenbauten des Landes. Die Unternehmer (Baugesellschaft Enßle u. Wölz) haben verläßlich und preiswert gebaut. Die Baubherrschaft aber hat nicht nur der Gemeinde ein schönes, neuzeitliches, zweckdienliches Gotteshaus, der aufstrebenden Industriestadt einen landschaftlichen Schmuck geschenkt, sondern auch in der harten Zeit der Arbeitslosigkeit vielen Erwerbslosen Verdienstmöglichkeit geschaffen. Möge die Gottesburg auf der Bilmathöhe den rührigen und opferwilligen Heilbronnern eine Zuflucht sein inmitten der hundert Gegenwartsnöte und ein Zeichen, das eine schönere Zukunft heraufbringt!

Nägele, Anton, Die Heilig-Kreuzkirche in Schwäb. Gmünd, ihre Geschichte und ihre Kunstschätze. Gmünd 1925. 4°. 327 S. 103 Abbildg. Kunstdruckpapier. Orig. Eband mit Goldprägung. Jetzt ermäßigter Preis 10 Mk. Zu beziehen durch K. Kirchenpflege Gmünd.

Bei dem Bischofsjubiläum ist, wie es nicht anders zu erwarten war, auch die kirchliche Kunst und Kunstgeschichte sehr ausgiebig zum Wort gekommen. Zu den erfreulichsten Erscheinungen auf diesem Gebiet zählt Nägeles Monographie über die Heilig-Kreuzkirche in Schwäb. Gmünd, eines der Geschenke der Heimatgemeinde des hohen Jubilars. Damit ist zugleich eine alte Ehrenschuld abgetragen und einem der herrlichsten Denkmäler mittelalterlicher Kunst in schwäbischem Lande eine seiner Bedeutung entsprechende ästhetische, bau- und kulturgeschichtliche Würdigung widerfahren. Der Grund, warum sie erst so spät erfolgte, liegt wohl in der Eigenart des Bauwerks selber. Das Ulmer, Straßburger, Freiburger Münster, die Dome von Speyer, Mainz, Worms, Regensburg, Köln reißten den Beschauer beim ersten Anblick zu sich empor und mit sich fort. Die Gmünder Heilig-Kreuzkirche weckt zunächst ein Mißbehagen und Bedauern, den Eindruck des Unvollständigen und Unvollendeten. Die Türme fehlen. Andererseits sind die Dimensionen derart bedeutende und die Details so reich, daß es schwer hielt und auch heute wieder schwer hält, das kostbare Vermächtnis der Vergangenheit auch nur in seinem Bestande zu erhalten. Ein Einholen der Versäumnisse früherer Jahrhunderte, eine den Maßverhältnissen von Schiff und Chor entsprechende Turmanlage verbietet die Not, und über die konservierende Tätigkeit hinaus ist vorerst nur eines möglich: das Verständnis und das Interesse für das Kunstwerk wacherhalten und der heranwachsenden Generation so nachdrücklich einhämmern, daß das Bewußtsein des Wertes der Kirche nicht geschmälert werden und nicht verlorengehen kann.

Nicht nur das Interesse, sondern auch das Verständnis für das Gmünder Kunst-

werk zu wecken und zu beleben, dazu eignet sich Nägeles Arbeit vorzüglich. Schon der Umfang, 20 Quartbogen, zeigt, daß es sich nicht um eine Festschrift im gewöhnlichen Sinn, eine ad hoc gefertigte und vielleicht auch noch überhäufte Gelegenheitschrift handelt, sondern um eine von langer Hand her vorbereitete, vollwertige Gelehrtenarbeit. Neben der Kunstgeschichte in allen ihren Zweigen kommt auch die Kultur- und Lokalgeschichte zu ihrem Recht. Wohl ist dem Fachmann nicht alles neu, was geboten wird, aber das Buch wendet sich eben nicht nur an Fachleute, sondern will vor allem Werbeschrift für die Erhaltung der Kirche sein. Aber auch dem Fachmann ist es interessant, sich wieder einmal auf den Nährboden zurückversetzt zu sehen, aus dem die Gotik als das selbstverständliche Produkt emporstieß, ihr Verhältnis zur Renaissance und den konkreten Übergang zu derselben zu verfolgen. Und dann wird er doch durch ein überaus reiches Detail über Baubeginn, Baucharakter, Baumeister, Parlerprobleme, Baugewerke, Hilfsquellen, äußeres und inneres Raumbild, Plastik, Altäre, Malereien, Grabmäler, Goldschmiedekunst, Pfarrverhältnisse, Romantik und ihre Auswirkung in Gmünd erfreut, daß er dem Ganzen seinen Beifall nicht versagen und es nach der erstmaligen Lektüre auch nicht weglegen, sondern später wieder zur Hand nehmen und über all die Probleme befragen wird, die sich dem aufmerksamen Beschauer des Baues immer wieder aufnötigen. Wir enthalten uns absichtlich einer umfassenderen Reproduktion des Inhalts, denn wir wollen dem Buch nicht vorgreifen und noch viel weniger Abtrag tun, sondern nur zur Lektüre — und um seines praktischen Zweckes willen — zur Anschaffung aufmuntern.

Eines aber darf hier hervorgehoben werden: die Fülle des behandelten Materials wirkt nicht verwirrend, und hat den Verfasser auch nicht verleitet, die Probleme übers Knie abzubreaken oder sich an ihnen vorbeizudrücken, sondern Frage um Frage wird mit der Einläßlichkeit und Ruhe erörtert, die alle seine bisherigen Arbeiten auszeichnet, in letzter Instanz auf die solide historisch-kritische Schulung im philologi-

schen Seminar zurückgeht und ihm treu bleibt, ob er sich mit Patristik, der schwäbischen Gelehrten- oder der Kunstgeschichte befaßt. Und daß es ihm möglich war, ein so monumentales Werk zu schaffen, obgleich er aus Gesundheitsrücksichten die Lehrtätigkeit vorzeitig niederlegen mußte, das mag ihm eine Entschädigung sein für manche Entsagung — und uns eine Bürgschaft für die Erfüllung der Hoffnung auf weitere Publikationen, namentlich auch auf Detailstudien, die er im Text nur andeuten konnte. Den Weg zur Jugend, der ihm scheinbar vorzeitig abgeschnitten wurde, dürfte er mit dem besprochenen Buche doch wieder finden. Die 103 Abbildungen bedeuten ein so reiches Anschauungsmaterial und der Text einen so anregenden Kommentar dazu und insbesondere so viele Ausblicke auf Parallelen, daß man der studierenden Jugend nur den eindringlichen Rat geben kann, sich von dem Werk in die mittelalterliche Kunst einführen, oder, wo dies möglich ist, bei recht oft zu wiederholenden Besichtigungen des Grundrisses selber sich seine Rätsel von ihm deuten zu lassen. Möge das hoch erfreuliche Werk einen recht weiten Leserkreis finden und die in Aussicht genommene zweite Ausgabe bald nachfolgen sehen!

Tübingen. J. Kober.

Altfränkische Bilder 1927. Verlag Universitätsdruckerei H. Störck, Würzburg.

Zum 33. Male erscheint in jährlich wechselndem, vornehmem Gewand eines der köstlichsten Kalendarien, das die Pflege des Kunst- und Heimatfinns sich zur Hauptaufgabe macht. Jedjährlich bieten die Altfränkischen Bilder aus dem unerschöpflichen Schatz der Kunstatertümer Frankens neue Kleinodien mit kurzem Text und ausgezeichneten Abbildungen. Der Jahrgang 1927 bringt auf dem wappen- und porträtgezierten Umschlag den Kalender in schöner graphischer Ausstattung. Auf 16 reich illustrierten Textseiten schildert uns Dr. Th. Henners sachkundige Feder Altwürzburgisches in Hessen, Stift Haug, die Julius-Spitalapotheke und Kloster Himmelpforten in Würzburg, Kloster Seligenstadt am Main, das Gärtenlöschchen Weithöschheim und die Sommerresidenz der prachtliebenden Fürstbischöfe von Würzburg, Wernck. Der

lag und Verfasser, deren altbewährter Bund Vorbildliches jedjährlich leistet, werden dem dankbaren Referenten es nicht verübeln, sondern als beste Anerkennung des Primats der A. B. es auffassen, wenn er einen längstgehegten Wunsch auch hier — erstmals — zum Ausdruck bringt. Wie leicht ließe sich dem Erstgeborenen und dem jüngeren bayrischen Bruder (Kal. bayr. u. schwäb. Kunst, München, Ges. f. Christl. Kunst) ein jüngster Sprosse aus dem schwäbischen und fränkischen Kunstgebiet des heutigen Württemberg in ähnlich schmuckem Gewand an die Seite stellen!

Blätter für württembergische Kirchengeschichte. (N. F. 30. Jahrgang 1926.)
Schlußheft. S. 129 — 260.

Aus dem reichen Inhalt der von Stadtpfarrer Dr. Kauser in Stuttgart-Berg herausgegebenen Zeitschrift des (ev.) Vereins f. w. Kg. sei als einzige kunstgeschichtliche Mitzelle die von Stadtpfarrer G. Boffert in Horb (Reformationsgeschichte des Dekanatsbezirks Freudenstadt (S. 129 — 149) gefundene Notiz hier mitgeteilt (S. 132): 1535 wurde nach Einführung der Reformation in Dornstetten der beträchtliche Kirchen-schatz nach Stuttgart in die Münze geliefert zur Bezahlung der herzoglichen Schulden (Monstranz, Agnus Dei, Silberstatuetten von St. Sebastian und Martin, 14 Kelche, Öl- und Hostienbüchsen u. a.). Für die spätere Periode der Reformation und besonders der Restitution von Kloster Reichenbach (S. 144 ff.) sei der geehrte und gelehrte Verfasser und pietätvolle Verwalter des reichen väterlichen Geschichtserbguts auf das Aktenmaterial in Nägele, Abt B. Raub von Wiblingen, 1911, S. 39 — 72, verwiesen.

Die Ulmer Historischen Blätter, Beilage zum Schwäb. Volksboten, 2. Jahrg. 1926, in hübschem Umschlag gesammelt, bilden die Halbjahresgabe des Vereins der Ulmer Museumsfreunde. Aus dem reichen Kranz geschichtlicher Abhandlungen verdienen unser besonderes Interesse: Koch, Dietenheim in alter Zeit (Nr. 4), Häcker, Lorenzkirche in Thalfingen (Nr. 4/5), J. Zeller, Kloster Blaubeuren (Nr. 10).

Internationalen Betruf genießt die von Dr. M. Koch in Darmstadt herausgegebene

Zeitschrift „Innendekoration“ (Monatsheft à 3 Mk., Jahrgang 24 Mk.). Dem gesamten Gebiet der Wohnungskunst und Wohnkultur ist auch das Januarheft des 38. Jahrgangs mit Beiträgen führender Profanarchitekten in Wort und Bild (57 Abb.) gewidmet.

Im Februarheft (Nr. 20) der von Prälat Nationalrat Dr. Schöpfer in Innsbruck herausgegebenen kulturpolitischen Wochenschrift: Das Neue Reich behandelt Elavell-Gmunden das kürzlich entdeckte einzige Denkmal irisch-keltischer Wandmalerei in Südtirol, dem auch unsere Zeitschrift demnächst eine Abhandlung aus der Feder eines Augenzeugen der kunstgeschichtlich hochbedeutsamen Entdeckung widmen wird.

Die mit erfreulicher Pünktlichkeit an jedem Monatsanfang erscheinende Münchener Zeitschrift: Die Christliche Kunst bietet in den 3 Hefen des 2. Quartals (Jahrgangsbeginn im Oktober) wiederum reich illustrierte Beiträge über kirchliche Kunst der Gegenwart. In Heft 4 (Jan. 1927) bespricht G. Lill die Studienzeichnungen H. Dietrichs, R. Hoffmann Immenkampfs spanische Kirchenmalereien, F. Lutz den Kirchenmaler W. Kolmsperger, A. Kuhn F. Kunz' neueste Arbeiten in Dilsdorf. Besonderer Beachtung seien die zwei folgenden Hefte empfohlen; die Februarnummer ist ganz den Arbeiten der ostdeutschen Werkstätten zu Meisse (treffliche religiöse Volkskunst) gewidmet, die Märznummer der Kirchen spikes in der Gegenwarts-kunst.

Wer sich für byzantinische Kunst tiefer interessiert, findet in der Bibliographie der von Krumbacher begründeten, von Heisenberg im Geist des Altmeisters der byzantinischen Literaturgeschichte fortgeführten Byzantinischen Zeitschrift (Leipzig, Teubner) eine unentbehrliche, aus Ost und West zusammengetragene, jedem Doppelheft angefügte Literaturübersicht.

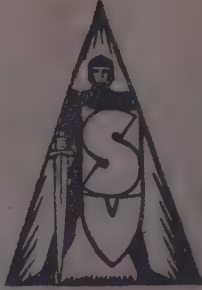
Der kürzlich vereinigte Verlag K ö s e l, P u s t e - München eröffnet die Gründung eines Buch- und Kunstantiquariats mit der Ausgabe wertvoller Kataloge in Lieferungen (à 50 H.), jedes Heft begleiten Bildproben aus den seltenen Druckausgaben von

Werken aus der Zeit des Humanismus, der Reformation und Gegenreformation mit exakten Beschreibungen eines Fachmanns in der Kunstgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts.

Der dem Rottenburger ähnlich organisierte Linzer Diözesankunstverein gibt vierteljährlich seine früher ebenfalls monatlich erscheinende Zeitschrift: „Christliche Kunstblätter“ heraus und hat soeben Tauschverkehr mit der Redaktion eingegangen. Die Schriftleitung ist kürzlich von H. H. Domkapitular Oberchristl auf Monfr. Pesendorfer übergegangen. Das erste Quartalheft des 68. Jahrgangs behandelt u. a. eingehend malerische Neufunde im Dom zu Gurk (Fresken Plumenthals 1598 und gotische Malereien vom Ende des 15. Jahrhunderts); das zweite bringt zwei beachtenswerte bischöfliche Verlautbarungen betr. kirchlicher Kunst der Gegenwart, Salzburger Kimmernisdarstellungen von J. Tremmel und setzt die Beiträge zu einem ikonographischen Verikon Reitlechners fort. Noch reicher als die Illustration ist der Anzeigenteil vor und nach den trefflichen Aufsätzen — eine unserem Organ von Anfang an fehlende Quelle besserer Rentabilität!

Aus den stets gehaltvollen Artikeln der Benediktinischen Monatschrift schlägt in unser Gebiet die illustrierte Abhandlung Mesmiers über die tausendjährige für Kunst und Kultur hochbedeutsame Geschichte des ob Heidelberg gelegenen Neustifts ein, die Wiedergabe von P. Gabriel Wugers († 1892) bedeutendster Farbskizze: Flucht nach Ägypten (H. 1), des mit einem Gedicht P. Ansgar Pöhlmanns trefflich erläuterten Bilds der Mater dolorosa in der Mauruskapelle von P. Desiderius Lenz (am 12. März 95 J. alt) und der wirkungsvollen Darstellung der Parabel vom verlorenen Sohn durch Dr. Notkar Becker in Maria-Laach (H. 2).

Nicht ungehört möge die Stimme des neuen Vorstands des Kunstvereins der Diözese Rottenburg verhallen, der als einer der ersten Fachmänner auf dem arg vernachlässigten Gebiet in der Rottenburger Monatschrift (Februarheft 1927 S. 150 ff.) die Druckkunst im Dienste der Kirche behandelt.



Die Buchdruckerei der
Schwabenverlag Aktiengesellschaft
Stuttgart, Urbanstr. 94

druckt

**WERKE UND
ZEITSCHRIFTEN**

in anerkannt mustergültiger
Ausführung mit und ohne
Illustrationen, sowie sämtliche

Druckarbeiten

für Industrie, Handel und
Gewerbe / Massenauflagen



APR 29 1986

Archiv für christliche Kunst

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins

2. Heft. – Jahrgang 1927.

Inhalt:

Nägele, A., Dr. phil., Studienrat a. D.
in Gmünd: Aus dem Leben und
Schaffen eines schwäb. Künstlers
in Rom. Zum 100. Geburtstag des
Bildhauers Prof. J. v. Kopf, mit
7 Abbildungen und einer Kunstbei-
lage Seite 37

Rohr J., Dr. theol. et phil., Universi-
tätsprofessor, Tübingen: Die Krieger-
gedächtniskirche St. Elisabeth in
Ulm, mit einer Abbildung Seite 54

A. Pfeffer, Rottenburg: Zwei Dom-
baudebatten im württ. Landtag des
Jahres 1839, I. Seite 59

Nägele, A., Dr. phil., Studienrat a. D.
in Gmünd: Die Generalversamm-
lung des Kunstvereins der Diözese
Rottenburg in Schwäb. Gmünd und
die Ausstellung von neuzeitlicher
Gmünder christl. Kunst Seite 61

Eine neue Holbeinsche Monstranz, mit
einer Abbildung Seite 68

Besprechung literarischer Neuerschei-
nungen Seite 70

Verlag: Schwabenverlag Aktiengesellschaft Stuttgart.



LEVEL
ONE

Property of
Graduate Theological Union
APR 29 1986

Archiv für christliche Kunst

Herausgegeben

von

Professor Dr. A. Mägele
Schwäb. Gmünd

XLII. JAHRGANG
1927

Alle Rechte vorbehalten

Stuttgart

Schwabenverlag Aktiengesellschaft

Abbildungen im Jahrgang 1927.

Heft 1.

		Zeit.
Nr.	1. Gmünd: Heiligkreuz-Münster, Chor.	3
"	2. " " Ost- und Südseite	4
"	3. " " West- und Nordseite	4
"	4. " " Inneres	5
"	5. " " Kreuzpartikel (Kalvarienberg)	6
"	6. Wasseralfingen: Schaffneraltar nach Ploßs Zeichnung (1832)	11
"	7. " " vor 1836	15
"	8. " " offen, nach Wiederherstellung	16
"	9. " " geschlossen	17
"	10. Heilbronn: Augustinuskirche, Äußeres, von H. Herkommer	20
"	11. " " Inneres	31

Heft 2.

"	12. Pietä von J. Kopf (Stuttgart, Marienhospital), Einschaltbild vor Beginn von Heft 2, neben	37
"	13. Bildbauer J. Kopf (1849)	39
"	14. J. Kopfs Hagarelief (Stuttgart, Residenzschloß)	45
"	15. Christus von J. Kopf (Bussentkirche ob Dffingen)	45
"	16. Marmorkamin von J. Kopf (Stuttgart, Neues Schloß)	47
"	17. Papst Leo, Relief von J. Kopf	48
"	18. J. Döllinger, Büste von J. Kopf	49
"	19. J. von Kopf, Porträt von H. Herkommer	51
"	20. Ulm: St. Elisabeth von Schöffner	55
"	21. Monstranz von A. Holbein	60

Heft 3.

"	22. Kloster Schussenried (1721)	77
"	23. Steinhausen, OA. Waldsee: Pfarrkirche, Äußeres	85
"	24. " " Hochaltar	84
"	25. " " Kanzel und Pfeiler	85
"	26. " " Kapitäle	87
"	27. Ulm: Wengentkirche, Marienaltar	91
"	28. Bischof-Keppler-Denkmünze	102

Heft 4.

"	29. Heilbronn: Deutschhauskirche	107
"	30. Mergentheim: Chor der Schloßkirche	109
"	31. Ellwangen: Schloßkapelle	111
"	32. Hall in Tirol: Kircheninnenraum, von K. Purrmann	154



Pieta von J. v. Kopf
in Stuttgart = Marienhospital.



Redigiert i. B. von Prof. Dr. A. Nägele, Schwäb. Gmünd, Vogelhof 3.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins e. B. Erscheint vierteljährlich. Kommissions-Verlag und Druck der Schwabenverlag Aktiengesellschaft Stuttgart. Bezugspreis jährlich M. 7.50. Bestellungen nehmen sämtliche Buchhandlungen sowie auch der Verlag entgegen.

XLII.

2. Heft

1927

Aus dem Leben und Schaffen eines schwäbischen Künstlers in Rom. Zum Gedächtnis des 100. Geburtstags des Bildhauers Prof. J. v. Kopf (1827 – 1903).

Von Anton Nägele.

In den Kranz der jahrtausendealten Beziehungen zwischen Deutschland und Italien flucht das Leben und Schaffen eines schwäbischen Künstlers einen besonders beachtenswerten Zweig. Seit den Tagen Winckelmanns und Raphael Mengs', Thorwaldsens und Karstens hatte die Anziehungskraft Roms als Weltkulturstätte die kirchlichen, politischen und wirtschaftlichen Interessen vor den künstlerischen und wissenschaftlichen zurücktreten lassen. Auch deutsche Kunstjünger beteiligten sich seit der letzten Jahrhundertwende wieder in steigendem Maße an der Wallfahrt nach der hohen Schule der bildenden Künste und bedienten sich der reichen Bildungsmittel, die Rom bot, zu lernen und zu schauen, zu arbeiten und zu genießen, zu verdienen und zu verbrauchen. Die Geschichte der deutschen Kolonie in Rom haben uns zwei verdiente Historiker, v. Grävenik und Nowak, mit ungleicher Verteilung von Stoff und Interesse darzubieten versucht. Dieser Weltchronik eigener Art vermag Meister Joseph Kopf manch bedeutsam Blatt einzufügen; auf der Höhe seines Lebens hat er den Meißel mit der Feder vertauscht und eine ganze Welt von Erinnerungen, die er während fünf Jahrzehnten in sich trug, in den leider in der Buchausgabe stark verkürzten „Lebenserinnerungen“ (1899) niedergelegt.

Nicht ohne schmerzliche Vorahnung, daß im neuen Jahrhundert die deutsche Kolonie in Rom nicht mehr die alte Bedeutung erlangen werde, glaubte Sigmund Münz an der Grenzscheide zweier Jahrhunderte „Einkorbungsdiener“ tun zu müssen an den Trägern deutsch-römischer Beziehungen in Kunst und Kirche, in Politik und Wissenschaft; er wollte in seinen „Römischen Profilen und Reminiscenzen“ (1900) die vom Hauche Goethes und Gregorovius' noch berührten Lebensgeister des sterbenden Jahr-

hundreds festhalten, neben anderen Biographien seines geistreichen Buchs auch einige Züge aus dem Bild des römischen „Lenbachs unter den deutschen Bildhauern“. Anders, als er sich bei dem großen Zug durch die damalige deutsche Politik Deutschlands Zukunft gedacht, sind die angeblich geistverbindenden Wirkungen des Dreihundvertrags eingetroffen; eine grausame Enttäuschung hat das nicht mehr wie unter päpstlicher Herrschaft wahrhaft international eingestellte, moderne Rom deutschen Künstlern und Gelehrten im Weltkrieg bereitet und ungezählte Bande geistiger Art gelockert und zerrissen. Hätte der greise Künstler, der in mehr als fünfzigjährigem Aufenthalt in Rom eine zweite Heimat, die Stufe zu seiner künstlerischen Größe fand, der gefeiertste Porträtist internationaler Berühmtheiten, den Gang der Dinge des nächsten Jahrzehnts vorausgesehen, er würde wohl nicht die Töchter und die hochbetagte Schwester, die den Aufstieg des Vaters und Bruders erlebten, im Lande der einstigen Verbündeten und späteren Kämpfer gegen „deutsche Barbarei“ zurückgelassen haben, darben oder duldend unter den annoch unvernarbten geistigen und materiellen Wunden des unseligsten aller Weltkriege!

Über diesen schmerzlichen Riß hebt uns das Säkulargedächtnis des großen Bildhauers hinweg und lenkt den Blick in eine Vergangenheit, die dem heutigen Nachkriegsgeschlecht fast schon allzuweit zurückzuliegen scheint. Das Zentenargedächtnis der Geburt eines Großen im Reiche menschlicher Kultur weckt nicht nur Erinnerungen an andere Zeiten und Menschen, es bezeugt auch den Wechsel wissenschaftlicher und künstlerischer Anschauungen und gibt den Maßstab ab für das Bleibende an den früheren Tagesgrößen und verwöhnten Lieblingen fürstlicher Gunst. Welche Wandlungen sind seit den Anfängen Kopfs über das Antlitz der deutschen und italienischen Kunst gegangen von den Ausläufern der Romantik und des Nazarenertums bis zum äußersten Gegenpol des Impressionismus! Der durch Antike und Klassizismus gemäßigte Realismus, dem er sich nach kurzer Hingabe an die ideale Richtung der Düsseldorfer Schule der Vierzigerjahre in die Arme warf und treu blieb bis zur Jahrhundertwende, hat Großes geschaffen, und viele Zeichen sprechen dafür, daß nach der Umwertung aller Werte in der abstrakten, kubistischen Kunst der Abkehr von der Natur dieser maßvolle Naturalismus wieder Verständnis und Wertschätzung findet. Auch unser Meister war in dem Reiche, das diese alte Richtung beherrschte, ein Großer. Er hat den Besten seiner Zeit, die auf der Menschheit Höhen wandelten, genug getan: Fürsten an Geblüt und Fürsten an Geist, Kaisern und Königen, Prinzen und Prinzessinnen aus vieler Herren Länder, die ihm in Rom und Baden-Baden, in seinen Winter- und Sommerateliers oder auf ihren Schlössern saßen, und was heute noch mehr wiegt, Führern im Reich der Wissenschaften und Künste, der Industrie und Finanzwelt. Wenn das Dichterwort auch künftig wahr ist, und es wird wahr bleiben, dann hat Meister Joseph Kopf „gelebt für alle Zeit“.

Von höchstem psychologischen wie kunsthistorischen Interesse ist der Entwicklungsgang des schwäbischen Bauernjungen zum Fürstenbildner, von dem an der Jahrhundertwende Hans Barth rühmen konnte: ein Künstler, der als Dreiundsiebzigjähriger noch modern, als Meister von heute ebenso ge-

ehrt werde wie der Künstler von gestern, müsse ein großer Künstler sein. Eine ebenso auffallende als selbstverständliche Konsequenz finden die genannten Kritiker in Kopfs Aufstieg zur Höhe vom Bauernsohn und Ziegelformer zum Bildhauer, die vielbewunderte Legit des Lebensschicksals, die aber ein männlicher Wille im Geleit einer wunderbaren künstlerischen Naturanlage stets zu meistern verstanden. Auch in des Bildhauers Selbstbiographie, wo wir ihn mit gleicher Meisterschaft den Griffel der Klio wie sonst den Meißel führen sehen, erscheint das Werden fast interessanter als das Gewordene, zumal wir

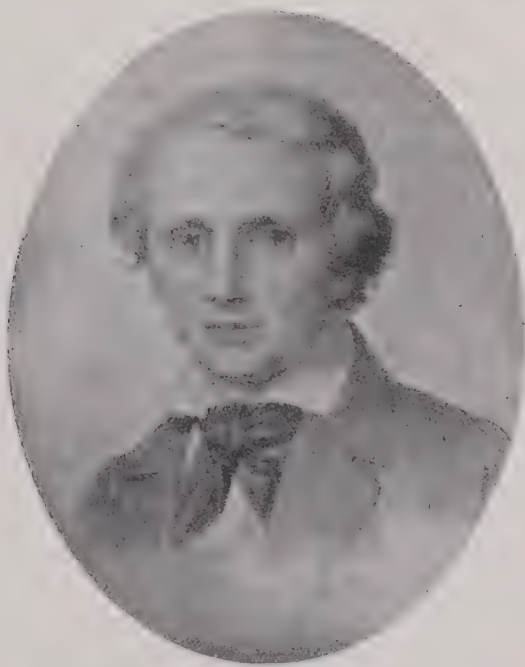


Abb. 1: Joseph Kopf (1849) nach Zeichnung von Lang-Waldsee

heute nach dem Schwinden so manchen Firnisglanzes in jenen obersten Gesellschaftsschichten seiner Modelle nicht mehr alles so bewunderungswürdig finden können. Wie ein lauterer Bergquell sprudelt die Naturanlage in dem zum Künstler berufenen Bauernbuben, der am 10. März 1827 zu U n l i n g e n bei Niedlingen a. D. geboren ist. Die Natur in Feld und Wald am Fuß des Schwabenbergs Bussen im oberen Donautal war sein Hauptlehrmeister lange Zeit; in der harten Lebensschule wuchs die Wurzel, kümmerlich genährt durch bildliche Vorlagen aus Pfarrers und Lehrers Stichen und Zeichnungen und aus Vaters Tabakspäckchenbildern. Fern den Bildungsgelegenheiten der heutigen Zeit lag das Heimatdorf mit dem Lorenzenhof, dem stattlichen, heute mit einer Gedächtnistafel gezierten G e b u r t s h a u s Joseph Kopfs.

Der Lehm der väterlichen Ziegelei in H e d e l b e r g, N. A. Waldsee, bot dem Ahtsjährigen das erste Material der Plastik und weckte die Lust am Formen. Wirtschaftliche Nöten, mangelndes Verständnis für des Knaben Anlagen,

schlechte Lehrlingsausbildung bei Riedlinger und Biberacher Steinhauern, harte Arbeit in Haus und Feld und Ziegelei zu Rottum a. d. Riß, die Hartköpfigkeit des originellen, wenig seßhaften, Plato lesenden und im Wirtshaus disputierenden Vaters Pelagius Kopf, alle Hindernisse einer unverstandenen Jugend vermochten das in seinen Adern fließende Künstlerblut nicht zu ersticken. Köstlich ist in den Memoiren Kopfs von den ersten Anzeichen des plastischen Künstlertriebs zu lesen: Kagenpfoten, die eigene Faust und des Schwesterchens Gesicht im Lehm abgedruckt, von den Lehr- und Wanderjahren des Bauernburschen in den Heimatdörfern und Landstädtchen bis zum Schöpfungsmorgen des Berufserlebnisses, der für den armen Lehrjungen nach Erkrankung im Ravensburger Spital anbrechen sollte. Der Arzt erkannte in den Alabasterschnitzereien des die Langeweile vertreibenden Steinhauers die werdende Meisterhand und empfahl seinen Patienten zur langersehnten, wenn auch noch sehr mangelhaften Ausbildung einem Grabsteinbildhauer. Der Drang nach künstlerischer Fortbildung und Ergänzung der Lücken elementaren und höheren Wissens führte Kopf bald nach Waldsee, wo er an Bildhauer Zeller einen besseren Lehrmeister und an Maler Lang einen kunstbegeisterten Freund und seinen ersten Porträtisten fand, dann nach München zu Sickinger, nach Wiesbaden und schließlich nach Freiburg im Breisgau, wo Bildhauer Knittel und die Universität weitere, eifrig benützte Bildungsmöglichkeiten boten (s. Abb. 1).

Aber der höchststrebende Künstlergenius sah sich dort in handwerksmäßige Fesseln geschlagen, das Schwärmen für Rom, die Sehnsucht nach dem gelobten Land des Schönen in Natur und Kunst, die damals in den Kreisen der Gelehrten und Künstler herrschte, steckte auch ihn an und wuchs durch die Lektüre Goethes. Mit den ersten Ersparnissen der Werkstatt Knittels, mit 90 fl. im Tornister trat Joseph Kopf im Herbst 1852 den Pilgergang nach Italien „auf Schusters Rappen“ an über Bregenz, Innsbruck und die Brennerstraße, seinem Stern entgegen. Als einzige Gabe hatte ihm die herzengute Mutter, eine treffliche Bauersfrau mit feinen Gesichtszügen und edler Herzensbildung, beim Abschied von der Heimat zu Etenkirch bei Friedrichshafen ihren Ehering mitgegeben. „Nach sieben Jahren komme ich wieder, wenn ich ein tüchtiger Künstler geworden bin; wenn nicht, siehst du mich nicht wieder.“ Diesem zum Äußersten entschlossenen Vorsatz ist der Künstler wörtlich treu geblieben und hat nach sieben Jahren als gefeierter Bildhauer ein glückliches Wiedersehen mit Eltern und Heimat feiern dürfen.

Indes, auch die Sonne am blauen Himmel Italiens hat ihre Schatten. Nach Ablauf der freien Verpflegung im Pilgerhospiz zu Rom und dem Zusammenschmelzen der Barschaft, deren Rest unangreifbar im Rock eingeklebt blieb, stellte sich der Hunger ein, und diesen konnte schließlich auch die unwandelbarste Begeisterung für die unsterblichen Schöpfungen antiker und christlicher Kunst, eifrigstes Lesen in Bibel und Livius, Goethe und Winckelmann und das unermüdliche Zeichnen in Museen und Kirchen nicht vertreiben. Vergeblich suchte der schwäbische Kunstpilger Bildhauerarbeit bei den deutschen Meistern Achtermann, Wolf, Imhof, Steinhäuser, Kummel u. a. Vergeb-

lich klopfte er auch an den Türen der Ateliers italienischer Künstler (Tenerani und Tadolini) und des Engländer's Gibson an. Zufrieden, bei einem Schweizer päpstlichen Gardisten als Stuhlschnitzer unterzukommen, verdiente Kopf Wohnung und Kost und konnte noch mit dem Verdienst des halben Tages an der Kunstakademie San Lucca einen Kurs mitmachen. „Ich verdiente Geld und konnte dabei noch studieren — welcher Jubel!“ lesen wir im Tagebuch des Künstlers.

Das erste harte und doch lebens- und schaffensfroh verbrachte Jahr seines römischen Aufenthalts sollte nicht ohne ein großes Glück für den angehenden Musensohn vorübergehen, nicht ohne den Lohn, der beharrlichem Streben und Ringen winkt. Der böhmische Bildhauer Pilz, der dem Schwaben gegen Holzschnitzereien in seinem Atelier zu Rom Unterkunft und Arbeit bot, lenkte auf Kopfs erste Modellierung, einen thronenden Christus, die Aufmerksamkeit von Cornelius und Overbeck, der Häupter der Nazarenerschule in der ewigen Stadt. Die ohne Modell in halber Lebensgröße geschaffene Freifigur fand wohlwollende Beurteilung bei beiden deutschen Meistern sowie den übrigen eingeladenen Künstlern Riedel, Wolf, Hoffmann, Steinhäuser. In seiner kindlichen Freude, etwas Selbständiges geleistet zu haben, kam der junge Bildhauer sich „wie ein Huhn vor, das die ganze Welt auf sein gelegtes Ei aufmerksam macht“, gesteht er selbst später in den Lebenserinnerungen. Besonders beglückte ihn die Empfehlung Overbecks und Cornelius', deren Zeugnisse (vom 13. Mai 1854), durch Konsul Kolb der württembergischen Regierung nach Stuttgart übersandt, ihm ein Staatsstipendium erwirkten. Die ohne Modell geschaffene, von Pinturichios Christus in S. Croce inspirierte Figur zeichnet sich nach dem Empfehlungsschreiben der beiden „Halbgötter des damaligen Kunstolymps“ durch edle Auffassung, tiefes religiöses Gefühl und durch eine für des Künstlers Alter ungewöhnliche Fertigkeit in der Ausführung aus. Indes der Kopf der sitzenden Christusfigur befriedigte den Urheber des Erstlingswerks selber nicht, er vermiste „das individuelle Leben“ darin. Nur kurze Zeit fesselte den angehenden Bildhauer der Bann der Nazarenerschule, die idealistische, schließlich in Süßlichkeit und Imitation der Präraffaeliten ausartende Richtung der religiösen Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das Werk, erst 1869 in Marmor vollendet, kam ex voto in die Wallfahrtskirche auf dem Bussen ob dem Geburtsort Kopfs, seitdem oftmals bald der Unter-, bald der Überschätzung preisgegeben (Abb. 3).

Einen neuen Markstein künstlerischer Entwicklung bedeutet das Relief der Verstoßung der Hagar, den Schritt von dem idealistisch-romantischen Nazarenertum zum geläuterten klassischen Realismus, der alle künftigen größeren Arbeiten Kopfs beseelt. Bibellektüre, sowie des Cornelius' kritische Winke halfen über die ersten Klippen der wohlüberdachten, nach Kopfs späterem strengeren Urteil kindlich ausgeführten Zeichnung hinweg. Das Motiv des Streits zwischen zwei Frauen um den Gemahl und zugleich den Geliebten ist mit tiefer seelischer Empfindung der Handlung, großer Auffassung der Formen, trefflicher Gruppierung und klarer, ruhiger Ausdrucksweise

durchgeführt. Die heikle Situation des Vaters zwischen der rechtmäßigen und der illegitimen Gattin, den Müttern beider Söhne, ist meisterhaft charakterisiert; für den zornigen, die peinliche Lage erfassenden kleinen Ismael stand der schöne Ludovico Seiz, später Maler und Galeriedirektor in Rom, Modell. Die Skizze fand entsprechend dem prophetischen Wort des Cornelius von der Schicksalswende manchen Werks den Beifall des Königs Wilhelm I. von Württemberg, der die Ausführung des Hagarreliefs in Marmor bestellte (1857), (eine Wiederholung [1868] in Manchester) (Abb. 2).

Das erste große, langersehnte, langerträumte Glück sollte ihm aus der Heimat kommen und ward durch die Gunst des bald darauf in Rom eintreffenden Kronprinzenpaares Karl und Olga und deren Verwandten am russischen Hof erhöht. So konnte der kerndeutsche Mann das von seinen deutschen Kunstgenossen geübte „Angeln nach Angelsachsen“, nach Engländern und Amerikanern, in Rom wohl unterlassen.

Weitere biblische Stoffe beschäftigten ihn damals noch auf der später fast ganz verlassenen Bahn der christlich-historischen Kunst: Salomons Urteil (in Manchester, Marmorrelief), Ruth (später in den ährenreichen Sommer umgetauft; Statue in Stuttgart und Donaueschingen), Betsabe im Bad (1868; Stuttgart Galerie), die Gruppe Putiphars Weib und Joseph von Ägypten, von deutschen und englischen Kunstmäzenen, auch Königin Olga, als zu „shocking“ empfunden, dagegen von Reichspostmeister Stephan und Professor Häckel gerühmt. Wachsende Bestelleraufträge inspirierten den Künstler besonders zu allegorischen Figuren für Gärten und Schlösser, wie Nemesis, Fortuna, die vier Jahreszeiten; Gestalten voll klassischer Schönheit und doch großer Lebenswahrheit. Nach seines Freundes Sigmund Münz Bemerkung hatte sich der Künstler früher als der Mensch vom kirchlichen Geist losgesagt, weshalb auch sein früherer Gönner Cornelius seine Abkehr vom Nazarenereideal als Apostasie, Abfall vom höheren Streben und Jagd nach Verdienst brandmarken zu müssen glaubte. Kopf vereinigte eben nach der Münzschen Charakterzeichnung „den Künstler und Weltmann, der gesunden Sinnes den Forderungen der Gegenwart gerecht zu werden weiß und auch darauf bedacht war, sich Geltung und Reichtum zu verschaffen“. Ein weiteres bedeutendes Ereignis in Kopfs Künstlerleben war der erste Versuch, eine Büste des holländischen Malers Kleyn mit seinem Mark-Aurel-Kopf zu modellieren; er ließ das vom Meister selbst noch nicht geahnte Haupttalent, überraschend scharfe Beobachtung der Natur und des Charakters des Menschen, bald erkennen und eröffnete das Tor zum Tempel wahrhaft klassischer Porträtplastik, dem Hauptgebiet seiner vielbewunderten und vielbegehrten künstlerischen Betätigung. Immer größer wurde der Kreis der Gönner und Besteller des schwäbischen Bildbauers; Fürsten, Gelehrte, Kunstgenossen, Politiker, Industriemagnaten besuchten sein Atelier in Rom oder luden ihn in die nordische Heimat.

Die württembergische Königsfamilie bewahrte dem Schwaben die in Rom 1857 erworbene Gunst; ebenso deren Verwandte, russische Groß-



Abb. 2: J. Köpcke: Sagarrelief (1857)

fürsten; der Fürst von Fürstenberg, Thurn und Taxis, Baron Speth-Zwiefaltendorf u. a. bestellten Porträts und Gartenstatuen. König Karl ließ für den Marmorsaal im Stuttgarter Residenzschloß nach dem Entwurf des Gotikers J. v. Eggle 1864–67 zwei große Marmorkamine durch Köpcke ausführen: die vier Elemente, die beim Herdfeuer tätig sind, stellen zwei Paare von ruhenden Giebelfiguren, Prometheus und Gaea (Feuer und Erde), Venus und Zephyr (Wasser und Luft) dar, umgeben von Karyatiden und Putten, dazwischen Reliefbilder der vergänglichen Zeit und in den Nischen darüber die Büsten des Königspaares. Der damals führende Kunsthistoriker Wilhelm Lübke hat neben anderen eingeladenen Stuttgarter Professoren das 1867 enthüllte Monumentalwerk in Wort und Schrift gerühmt und Olga beglückwünschte den Künstler mit dem scherzhaft-gütigen Wort: „Wir zwei können uns gratulieren zu unserer Arbeit“. Doch wie ein größerer Meister war auch „Meister Josephus“ mit seinem an Michelangelos Medizeergräber sich anlehnenden Werk nicht in allweg zufrieden, eingeengt durch die Schranken der Saalarhitektur (Abb. 4, nach erstmaliger Aufnahme W. Ricks).

Wie eine dunkle Wolke an dem sonnigen Himmel, der sich über Köpckes Künstlerexistenz wölbte, sollte seinen langen Schatten ein Ereignis werfen, das den unrühmlichen Abschluß kirchenstaatlicher Justizverwaltung bildet. Mitten aus erfolgreichem Schaffen, aus dem Glück einer jungen Ehe, die er 1864 mit Fräulein Anna Brinkmann von Hamburg geschlossen, mitten aus der frohen Geselligkeit der damals großen deutschen Kolonie riß unseren biederen Schwaben die päpstliche Hermandad und ließ ihn in Montecitorio (einst Inquisitionspalast, jetzt Abgeordnetenhaus) einkertern; es war kurz nach der

Heimkehr vom Grab der einzig geliebten Mutter in Bekenweiler, N. Nied-
 lingen (1869). Brotneidintrigen eines Deutschen in Rom (Schäffer), der
 durch Modellierung wertloser Büsten des württembergischen Königspaares
 dessen Unwillen erregte und sich durch Kopfs anerkannte Leistungen aus der
 Hofgunst verdrängt sah, griff zum Mittel der Denunziation Kopfs bei der
 Polizei wegen angeblicher Anstiftung zur Desertion päpstlicher Soldaten. Die
 plötzliche Verhaftung des völlig ahnungs- und schuldlosen Künstlers wurde
 zwar durch Intervention einer württembergischen Spezialgesandtschaft, dann
 erst des preussischen Gesandten in Rom, schließlich durch persönliche Verwen-
 dung der Königin Olga an der Kurie aufgehoben, aber die Schikanen des
 darauf endlich folgenden, lang hinausgezogenen Prozesses störten Ruhe und
 Frieden in Atelier und Haus. Dieses wie einst, so heute wieder nicht seltene
 Beispiel von Kabinettsjustiz, ein für geordnete deutsche Rechtsverhältnisse un-
 begreifliches, nur in Umsturzeiten mögliches Erlebnis, bildet zweifellos die
 Hauptursache der Geisteswandlung des tief religiös veranlagten Künstlers
 und bietet uns den Schlüssel zu dem erbitterten, später gemilderten Skepti-
 zismus und Sarkasmus gegen Kirche und Kurie, dessen häufige Äußerung
 der befreundete Zeitgenosse und Obrenzeuge Sigmund Münz in Kopfs Le-
 benserinnerungen vermischen zu müssen glaubt: „Erst in Rom, wo der Glaube
 als Weltindustrie gedeiht, sollte sich Meister Kopf die Frömmigkeit ab-
 gewöhnen. Daß sein Glaube Schiffbruch gelitten, läßt er aber in seinen
 Lebenserinnerungen nicht merken“. Die dort kundgegebene, etwas glau-
 bensfelige Stimmung will der Verfasser der römischen Reminiszenzen und
 Profile auf das Lebensgesetz zurückführen, das jenes französische Sprich-
 wort also ausdrückt: *On revient toujours à ses premiers amours*, oder
 auf die Nachwirkung modernen französischen Beispiels von Männern wie
 Brunetiere und ihrer Abkehr von der dort beliebten Frivolität, vom
 Wissen zum Glauben. Wie dem auch sei, jedenfalls gehört Joseph Kopf
 zu der nicht geringen Zahl von Rompilgern, die an den vom offiziellen Kir-
 chenregiment verschuldeten oder auch nicht verschuldeten Widersprüchen zwi-
 schen Lehre und Leben Anstoß nahmen und die arglosen Augen vor dem uner-
 baulichen „Menschlichen, allzu Menschlichen“ im Mittelpunkt der Weltkirche
 nicht verschlossen trotz oder wegen der ähnlichen Erlebnisse und Ermahnungen
 eines hl. Bonifatius oder Canisius, des letzten deutschen Papstes Hadrian VI.
 oder des noch orthodoxeren Luther. Er ist leider nicht der erste und nicht der
 letzte unter den glücklicherweise nicht zahlreichen Deutschrömern, an denen sich
 das frivole italienische Sprichwort schmerzlich bewahrheiten sollte: *Roma
 veduta, Fede perduta!*

Wie des Besuchs des jovialen Domkapitulars Dannecker im Jahre 1856
 gedenkt Kopf in seinen Lebenserinnerungen des Verkehrs mit seinem Heimat-
 bischof, der wegen des vatikanischen Konzils im Jahre 1870 in Rom weilte.
 Den bischöflichen Besuch in seinem Atelier erwiderte der Künstler und suchte
 den „wahrhaft frommen Bischof“ in seiner Wohnung auf, die ihm im Quar-
 tier der Schweizer im Quirinal angewiesen war. Mit Tränen in den Augen
 habe ihm H e f e l e sein Leid geklagt: „Das Konzil läßt mich nicht mehr schlafen.

Wir stehen vor einem Schisma. Wollte Gott, daß alles sich noch zum Besten wende! Die Feinde der Kirche befinden sich in der Kirche selber. Der Papst ist hart gegen uns." Diese Äußerung bezieht sich auf die Behandlung der Opposition, zu der Hefele, Ketteler u. a. gehörten, auf die Vorwürfe, die einzelne Mitglieder der Gegenseite zu hören bekommen haben sollen — Gerüchte, die



Abb. 3: Christus von J. Kopf in der Bußentkirche

auch Kopf verzeichnet, wohl nicht ohne Voreingenommenheit gegen die Kurie wegen seines Denunziationsprozesses, der damals noch schwebte.

Erst der Fall Roms in die Hände Piemonts und die Prozeßordnung des neuen Italiens verhalfen dem Angeklagten zur Selbstverteidigung und Freisprechung. Wir staunen, aus dem Mund der neuen Richter die Klage und Anklage zu hören, wie die kirchenstaatliche Inquisition eines Bösewichts schlimmer Sorte als Helfershelfer sich bediente, aber auch die Vermunderung, daß der von Jugend auf mit Polizei und Strafgericht beschäftigte Denunziant unter seinen deutschen Landsleuten Mithelfer gegen Volksgenossen finden konnte. Vor allem bedauerte der römische Staatsanwalt, daß in dieser Stadt die Angehörigen einer so großen Nation, deren Heere sich soeben auf den Schlachtfeldern mit Ruhm bedeckt, gegenseitig sich anfeinden und verleumdten,

eine Klage, die vor wie nach dem Weltkrieg leider nicht ganz verstummen sollte¹⁾.

Kein Wunder, daß Kopf dem Untergang des Kirchenstaats keine Träne nachweinte, und wie die Einigung Italiens begeisterte ihn und die ganze deutsche Kolonie die Einigung Deutschlands, die auf den Schlachtfeldern Frankreichs geschah. Der Schwabe wuchs in der Fremde schneller als mancher im Süden der Heimat ins neue Deutsche Reich hinein. Deutsch waren vornehmlich seine gesellschaftlichen Beziehungen, deutsch der Kreis seiner bedeutendsten künstlerischen Schöpfungen und deren Besteller. Die hervorragendsten Vertreter der deutschen Gesellschaft, die sich in einem halben Jahrhundert in Rom einfanden, wählten ihn zum bevorzugtesten Porträtisten; zu ausgeprägt war sein deutsches Empfinden, als daß es ohne internationale Glätte viele Nichtdeutsche hätte anziehen können. Doch bekam er auch Nichtangelsachsen, ohne nach ihnen zu „angeln“, in seine Kundschaft.

Nach dem glorreichen Ende des Siebzigerkriegs folgte neue Heimreise und neue Einladung an den königlichen Hof von Württemberg. Dlgas Geburtstag wurde am 11. September 1871 in Gegenwart Kaiser Wilhelms I. in Friedrichshafen gefeiert, wo vermutlich auch die Beziehungen zwischen dem Kaiserhaus und dem Künstler angeknüpft wurden. Während nun der erste deutsche Kaiser, sein Sohn und Enkel dem schwäbischen Bildhauer die Sonne ihrer Gunst zuwandten, sollte sich durch Mißverständnisse oder Hofintrigen das Verhältnis zum heimatlichen Herrscherhaus trüben, das ihm zum Professortitel den persönlichen Adel mit dem Kronenorden verliehen hatte. Mabezu 20 Büsten des Herrschers des neuen Deutschen Reiches durfte Kopf anfertigen, eine davon in der Berliner Nationalgalerie, eine andere im Festsaal der Tübinger Universität, eine weitere in den Anlagen zu Baden-Baden, wo ihm der Großherzog von Baden ein Atelier errichten ließ. Wiederholt saß dort Wilhelm I. als Modell und seine schlichte Größe erfüllte den Künstler mit höchster Bewunderung für den ersten Hohenzollerenträger der Kaiserkrone. „Mein lieber Haupt“ pflegte die Majestät den Schwaben scherzhaft zu nennen. So wie Meister Kopf ihn geschaute, steht des alten gütigen Herrschers Bild in den Herzen der Deutschen geschrieben. Der damalige Kronprinz Friedrich, über dessen Thronbesteigung und Regiment der 99 Tage neuestens bemerkenswerte Aufschlüsse aus des Sohnes und Erkaisers Hand erschienen sind, spendete den Kopfschen Kaiserbüsten hohes Lob. „Die Büste, die Sie von meinem Vater, dem Kaiser, gemacht haben, ist vorzüglich, weitaus die beste, die wir von ihm haben. Die Kaiserbüsten, die man offiziell überall aufstellt, sind mir schrecklich, ich schaue sie nie an“. Ähnlich wie über diese Büste in Baden-Baden äußerte sich über die in Berlin Kaiser Wilhelm II. Bei der Enthüllung der Büste der Kaiserin Augusta in dem Weltkurort, wo

¹⁾ Die Darstellung des auf jeden Fall betrüblichen Erlebnisses im Nachtrag zum Zentenarartikel im Deutschen Volksblatt 15 3. 27 ist weder psychologisch noch geschichtlich begründet und steht im Widerspruch mit den Akten. Besser unterrichtet scheint der Verfasser des Artikels: „Deutsche Künstlerwerkstätten in Rom“ in der Auslandswochenausgabe der Kölnischen Zeitung Nr. 7 vom 16. Februar 1927, St. Caener, aber ihm führt offenbar auch der Konkurrenzneid des Vaters und Onkels, Bildhauer und Zeitgenossen Kopfs in Rom, neben Klaffsucht und Gedächtnisschwäche die Feder.



Abb. 4: J. Kopf: Marmorkamin in Stuttgart-Neues Schloß (1867)

Kopf seit 1874 jeden Sommer zubrachte, war der Künstler selbst zugegen. Dieses Ereignis vom 30. September 1892 bildet den Abschluß der 1899 veröffentlichten Memoiren.

Wer Kopfs Atelier (zuletzt in der Künstlerstraße Via Margutta in Rom) betrat, glaubte sich in eine Walhalla deutscher Fürstlichkeiten versetzt. Wie das württembergische Kronprinzenpaar in Rom, saßen ihm auch die Majestäten später in Stuttgart (1864), desgleichen russische Großfürsten und Fürstinnen wie Wera. In besonderer Gunst stand er auch am badischen

Hof; dem Großherzog Leopold schenkte der Künstler das von jenem erbaute Atelier in Baden-Baden und stattete es fürstlich mit eigenen und fremden Kunstwerken, Originalen, Kopien und Altertümern aus. Leider mußte die durch 50 Besuche Wilhelms I. geweihte Kunststätte im vorigen Jahr der Erweiterung der Kuranlagen zum Opfer fallen. Erwähnt seien aus dieser Samm-



Abb. 5: Papst Leo XIII. (1898) von J. Kopf

lung lebenswahrer und charakterstarker Bildnisse, bei denen Kopf wieder vielfach auf die Hermentform zurückgriff, die Büsten und Reliefs von Fürst und Fürstin Fürstenberg, von Thurn und Taxis, von Urach, der Großherzogin von Luxemburg, der Kronprinzessin von Schweden, des Fürsten Herbert Bismarck, der Fürstin Campofranco, der Baronin von Speth-Schulzburg, einer Engländerin von feinsten Gesichtszügen, der Gräfin Bose, der Wohltäterin der Universität Berlin und intimen Freundin eines Regenten von Hessen, deren männliche Züge auffallen.

Noch umfangreicher als der Fürstensaal in Kopfs Kunsttempel ist die Bildergalerie deutscher und ausländischer Gelehrten und Künstler. So mag sich die Klage seines schriftstellernden Freundes Münz, daß in Kopfs Memoiren zu zahlreich hohe, höchste und allerhöchste Herrschaften einhermarschieren, für alte und neue Demokratenherzen einschränken. Wenn sie auch nicht alle Fürsten an Geist und Gemüt wie an Geblüt waren, hatten solche Beziehungen für den angehenden Künstler und sein und seiner Familie Lebens-



Abb. 6: J. Döllinger (1887), Büste von J. Kopf

glück entscheidende Bedeutung, und ein Juwel künstlerischer Charakteristik, ein Zeichen des Triumphes des Geistes über die Materie ist doch fast jedes auch dieser Bildnisse. Noch mehr wandern wir auf der Menschheit Höhen bei Besichtigung der langen Reihe von Porträts berühmter Geistesmänner, die Kopf in Büsten- oder Reliefform modellierte. Gregorovius, der Geschichtsschreiber Roms und Athens, der fast gleichzeitig mit dem Schwaben die Romfahrt antrat, zeigt sein selbstbewusstes, ausdrucksvolles Antlitz. In Wilhelm Henzen, dem Leiter des deutschen archäologischen Instituts auf dem Kapitol, dem Adoptivvater der jüngsten Schwester des Bildhauers, Rosina, verw. Frau Oberst v. Pück, sehen wir auf dem Kapitol neben Tado-

linis Borgbesebüste den Vertreter der antiken Epigraphik mit seiner Anhänglichkeit an ein engbegrenztes Forschungsgebiet. Die Kunsthistoriker Wilhelm Lübke, Karl Schnaase und Anton Springer, der Philologe Ernst Curtius, die Kirchenhistoriker F. E. Kraus in Freiburg und Karl Joseph von Hefele in Tübingen, Bischof von Rottenburg, der Nordländer Björnson (1895) der Franzose Pauvert de la Chapelle (1889), die Freundin Richard Wagners Malwine von Meyßenburg, Klara Schumann, der Naturforscher, Künstler und Prediger monistischer Weltanschauung Ernst Häckel (1894) von Jena, der Ägyptologe und Romancier Georg Ebers, der unserem Joseph Kopf einen seiner vielen Romane widmete: wie verschieden nach körperlicher Natur und geistiger Bedeutung, und doch einander verwandt sind diese in ihrer vom Künstler erreichten Konzentration auf ihre besondere Geisteswelt, alle nahe dem Gipfel der Porträtkunst der Renaissance!

Den Höhepunkt der Kunst der Charakteristik durch den Meißel bezeichnet nach allgemeiner Auffassung die Büste Döllingers in der Bibliothek des Frhrn. Cramer-Klett in München (Abb. 6). Im akademischen Salar in Halbfigur, die Arme gekreuzt, sitzt der greise Gelehrte, ein Jahr vor seinem Tode aufgenommen. Was hat der Künstler alles in dieses alte, durchfurchte Antlitz des Stifters oder Führers der Altkatholiken geschrieben? Der Forscher, der Staatsmann, der Priester, der Weltmann, die ganze Summe, Gesinnung und Betätigung dieses universalen Streiters für und dann gegen seine Kirchengemeinschaft spricht aus diesem Kopf Döllingers aus Kopfs Meisterhand. „Der Weltweise vereint sich da mit dem Weltflugen, der auf das Ewige gerichtete Denker mit dem auf die zeitlichen Erscheinungen bedachten Diplomaten und Opportunisten. Man möchte an der Büste die marmorne Formel für die Lebensentwicklung des zum Beobachter und Weltverächter emanzipierten Weltmanns finden“, urteilt Sigmund Münz. Daß noch im letzten Lebensjahre Kopfs diese Meisterschaft in der Wiedergabe der körperlichen wie der geistigen Individualität nicht sichtlich gemindert war, zeigen die Büsten des Schriftstellers Richard Voss in der Villa Falconieri in Rom und des 1926 gestorbenen Afrikaforschers Georg Schweinfurt (1902). Einen versöhnenden Abschluß des tragischen Konflikts vom Jahre 1869/70 mag das treffliche Papstrelief Leo XIII. nach persönlicher Aufnahme (Abb. 5) darstellen (1898). An Denkmalskonkurrenzen hat sich Kopf nur einmal beteiligt. Für seinen Entwurf zum Uhländedenkmal (1867) erhielt der schwäb. Künstler wohl den ersten Preis, aber nicht die Ausführung, diese scheiterte an dem Nachwort der energischen Gattin des Dichters: „Wir wollen nicht bloß einen Kopf, sondern den ganzen Mann“. So steht denn heute die hohe Dichtergestalt im langen Schwabenrock auf dem hohen Postament des Tübinger Denkmals statt des ausdrucksvollen Dichterkopfs von Meister Kopfs Hand, dessen Kolossalbüste nach dem Modell von den Genien des Volkslieds, der Geschichte und Poesie umgeben war. Ein Kind der Ubländischen Muse, Goldschmieds Tochterlein, hat vielleicht außer Silchers Kompositionen kaum eine entzückendere Verkörperung gefunden als in der Kopfschen Marmorfigur, zu der,

nicht wie mehrfach zu lesen ist, seine Tochter Martha, vermählt mit Bildhauer Prof. Hugo Berwald, sondern die jugendliche Gemahlin Kopfs Modell gestanden.

Hinter der Porträtgalerie mit ihren etwa 300 Trägern bedeutender Namen steht der Bildersaal der großen Kunst an Zahl der Schöpfun-



Abb. 7: J. v. Kopf (1896), gemalt von G. Herkommer

gen weit zurück. Ein Meisterwerk religiöser Kunst ist die *Pieta* im Stuttgarter Marienhospital¹⁾, eine Stiftung der Königin Olga (1873), deren edle Züge die Schmerzensmutter mit Christi Leichnam auf dem Schoße trägt. Vielleicht hat auch diese Wahl zum tragischen Verbängnis im Wandel der Hofgunst beigetragen (siehe Kunstbeilage).

Weit mehr als das Dramatische, tragisch Ergreifende liegt dem Künstler das anmutig Spielende, Allegorisch-Dekorative, wo das bisweilen fast einseitige Streben nach formaler Schönheit in klassischen Typen mit realistischen Gewand sich ausleben konnte, so der große Tritonbrunnen in

¹⁾ Nicht wie im Jubiläumsartikel von M. G. im Deutschen Volksblatt 10. 3. 27. zu lesen war, in der Kapelle des Kathol. Gesellenhauses. Die dortige *Pieta* stammt von Achtermann.

Schloß Oranienbaum bei Petersburg (1859), Venus mit Delfin (Rosenstein-Stuttgart 1859), Tänzerin (Residenzschloß Stuttgart 1859), Nymphe eine Satyrherme umarmend, Nymphe mit Eidechse (Schloß Berg 1863), Mädchens Klage nach Schillers Gedicht, Amor und Psyche (Heiligenberg 1891), Mignon, Märchen, die vier Jahreszeiten (Schloß Berg und Heiligenberg), badende Knaben, Sklavin (Hamburg 1867), Diana, Bacchus, Bacchantinnen, Amoretten, Fortuna, Nemesis und andere Gestalten der antiken und deutschen Sagenwelt in neuschöpferischer Erfindung, vielfach in einer Vegas verwandten Barockkunst.

Wie die Gartenplastik verdankt die Sepulkralkunst unserem Meister die Neubelebung des vielfach verflachten Porträtreliefs an nicht wenigen Grabdenkmälern, reiche Winke und Beihilfe zur Verdrängung roher Handwerksarbeit oder der Unkultur pompöser Fabrikware, die so oft unsere Friedhöfe entstellt. Die harmonische Verbindung edler tektonischer und plastischer Ausdrucksformen bald in barocker Realistik, bald häufiger in antiken Formen, Ruhe und Klarheit sehen wir an Waiblingers Grab in Rom 1864 (Säule mit Medaillon), in Gries-Bozen (Vizeadmiral Wüllersdorf 1883), in Stuttgart (Jüngling auf Sarkophag), am Grabmal des Architekten Ludwig Lang († 1878). Noch seltener sind Klein Kunstwerke vertreten wie Plaketten (Luxemburg) oder Graffiti, wie am Posthotel auf dem Brenner zum Gedächtnis von Goethes Italienfahrt oder im Rittenshotel ober Bozen.

Die Ernte eines langen Lebens, eines selten rüstigen Greisenalters, das dem 75jährigen noch Porträtskulpturarbeiten erlaubte (Voss, Schweinfurt, Naß 1902), war eingeheimst; das vorletzte Lebensjahr verschönte noch die seltene, nur noch Bildhauer Gerhardt veraönnnte Feier des Jubiläums 50jährigen Romaufenthalts (1852 – 1902). Diesen Lebensabend voll reicher Lebenserfahrung und Menschenkenntnis, voll ungebrochener Freude am Schönen, voll jugendlicher Begeisterungsfähigkeit und Lernbegier, die den Umgang mit dem jovialen, natürlich-einfach sich gebenden Künstler nach dem Zeugnis von Zeitgenossen so angenehm gestalteten, verschönte ferner ein schönes Heim in der Via Nazionale, das bis heute im Besitz der jüngsten Tochter (Anna Kopf) mit seinen freilich dezimierten, von Pollack beschriebenen Sammlungen von Meisterwerken aus allen Epochen, Freundesgaben großer zeitgenössischer Künstler, z. B. Kopfs Porträte von Rossini, Lenbach, Böcklin, Herkommer (Abb. 7) u. a. erhalten blieb. Den Nestor der deutschen Künstler raffte am 2. Februar 1903 eine Lungenentzündung im Alter von fast 76 Jahren hinweg, seine Asche ruht auf dem deutschen protestantischen Friedhof unter den Pinien und Zypressen bei der Cestiuspyramide, nahe beim Grab von Goethes Sohn. Rom, die Wiege seines Glücks und seiner Künstlergröße, ward auch seine Grabesstätte.

Mit der von Staat und Stadt in Stuttgart 1925 veranstalteten Ausstellung „Das schwäbische Land“ wurde auch eine Ausstellung „Die schwäbische Kunst des 19. Jahrhunderts“ verbunden, beschränkt auf Werke, die von bedeutenden, im Lande geborenen oder dort tätigen Künstlern stammen und „dem rückschauenden Blick noch heute von künstlerischer und historischer

Bedeutung erscheinen¹⁾. Dieses Kanons würdig wurden auch Werke Kopfs befunden, in Original oder Abguß, mit den bescheidensten Museumsmitteln zusammengebracht und im Katalog verzeichnet, ein Zeichen, daß der Meister, der im fernen Süden seine zweite Heimat gefunden im Leben und Sterben, in seiner ersten Heimat nicht verachtet und vergessen ist. Und würde die Geschichte schweigen, was in einzelnen norddeutschen Büchern über die Kunstgeschichte seiner zwei Generationen geschieht, werden noch lange die Steine reden, wie Schiller einmal vorher sagte; reden werden die von Kopfs Meisterhand meisterlich behauenen Steine vom wunderbaren Erdenwallen eines großen Künstlers, der aus dem schwäbischen Bauernsohn zum Fürstenbildner in weiter Welt wurde¹⁾.

¹⁾ Der größere Teil dieser Arbeit ist zuerst in Westermanns Monatsheften 71 (1927) S. 848 S. 169 bis 178 mit 13 Abbildungen abgedruckt; 5 Druckstöcke sind vom Verlag gütigst ausgeliehen. Bilder, Briefe und Notizen verdanke ich der noch in Vözen lebenden 82jährigen Schwester des Künstlers, M. v. Püs, den Töchtern Frau D. Kraueneck in Triest und Frl. Anna Kopf in Rom.

Über Kunst und Gefühle.

Kunst ist reine Gefühlssache, und über Kunst sollte man deshalb eigentlich nicht streiten, denn Worte tun es hier nicht. So viele der alten Schriftsteller unterrichten uns über die Kunst der alten Griechen, und dennoch würden wir keine Ahnung von derselben haben, würden nicht die Kunstwerke selber vor uns liegen und einem jeden, der empfinden kann, sagen, was sie sind . . . Die Empfindung für das Charaktervolle und Schöne geht wie ein lichter Faden durch alle Kunst, durch alle Zeiten und Stilrichtungen; sie ist ein angeborener Schatz für alle Menschen. Man kann neben ein griechisches Werk einen Fiesole aufhängen, ja sogar aus der vielgeschmähten Zopfzeit findet man Kunstwerke, die neben den genannten Freude machen, von der heutigen Kunst nicht zu reden. Diese hat auch Meisterwerke hervorgebracht, die den besten aller Zeiten anzureihen sind; freilich sind hier der Großen nur wenige, und sie hat die Zukunft, die unerbittliche Zeit, erst noch vor den Kleinen hervorzuheben.

Aus dem Tagebuch S. Kopfs 1865 (Lebenserinnerungen, 1899; S. 288)

Eines Künstlers Glaubensbekenntnis.

Jacek von Malcewski, der Krakauer Akademiedirektor und Maler, faßte sein künstlerisches Glaubensbekenntnis in einer seiner Rektoratsreden in die Worte zusammen: „Drei Wege gibt es, den Menscheng Geist dem Throne Gottes nahezubringen: den Weg des Gebets, den Weg der Liebe und den Weg der Wissenschaft. Auf dem Weg der Liebe dehnt sich der Pfad der Kunst. Wir Künstler singen ein Magnificat beim Anblick der Werke, die Gott geschaffen auf der Erde und im Weltall. Von den Wundern entzückt, mit denen er uns umgeben, wünschen wir schüchtern, ihm ähnlich zu sein, um ihn besser zu verstehen und zu lieben. So wagen wir es denn, die Schöpfungen seiner Hand nachzubilden. Verzückt und demütig in der Arbeit des Nachschöpfens, singen wir im Geiste den Hymnus der Liebe zu dem besten Vater für so viele Wunder und Wohltaten.“

Die Kriegergedächtniskirche St. Elisabeth in Ulm.

Von Prof. Dr. J. Rohr, Tübingen.

Ein würdiges Gotteshaus für die 5000 Katholiken von Ulm-West war schon längst ein dringendes Bedürfnis. Der Krieg und der Zusammenbruch schienen seine Erfüllung in absehbarer Zeit auszuschließen, mußten sie aber beschleunigen und zum Abschluß bringen helfen. Die Idee, den Neubau dem Kriegergedächtnis für das ganze Land zu widmen, machte das Unmögliche zum Ereignis. Mit den regen und opferwilligen Händen der Ulmer Gemeinde verbanden sich Tausende und Tausende draußen im Land und eine zielbewusste, beharrliche und taktvolle Werbearbeit sorgte dafür, daß sie nicht erschlafften. So konnte man dann an die Ausführung des von G.-Architekt Schlösser-Stuttgart gefertigten Planes herantreten, und im Juni 1923 erhielt das Werk die feierliche Konsekration. Für das Gesamtbild Ulms bedeutet es eine gelungene Verbindung mit Söflingen, für Ulm-West eine Zierde, für die Elisabethenpfarrei den religiösen, und wenn die vorerst noch zurückgestellten Projekte ausgeführt sind, auch den caritativen und sozialen Mittelpunkt. Der Gemeinderat Ulm hat ihm durch den einstimmigen Beschluß, vor der Kirche eine der schönsten Anlagen der Stadt zu erstellen und zu unterhalten, eine prächtige Fassung geschaffen. Die Kirche selber entspricht dem Charakter ihres Rahmens. Das Skelett besteht aus Eisenbeton, die Füllung aus Schlackenbeton, beides nach oben abgeschlossen durch ein Kabinengewölbe. Zwar kam manches, was der ursprüngliche Bauris enthielt, vorerst in Wegfall. Es fehlt noch der Turm. Der Chor erhielt keinen Umgang. Das Schiff bekam statt sieben nur fünf Joche. Die basilikale Anlage (hohes Mittelschiff, niedrige Seitenschiffe) wurde preisgegeben, aus Ersparnisgründen wurden alle drei Schiffe unter einem einzigen hohen Dache vereinigt. Trotzdem steht der Neubau monumental und wuchtig in seiner Umgebung. Zwar sind die Außenwände schlicht gehalten, aber jede Seite ist wieder in anderer Weise belebt: Die Ostseite (Lützowstraße) durch die Eingangshalle mit 8 Stufen (über 14 Meter lang), 6 Pfeilern (über 9 Meter hoch) und Barockgiebel, die Nordseite (an der Söflinger Straße) durch das Seitenportal mit 4 Säulen, die Südseite durch den Windfang in der Mitte, flankiert von zwei Nischen für die Beichtstühle, die Westseite (Blücherstraße) durch den Chor- und Sakristeianbau. Auch bauen sich die hohen, rundbogig abschließenden Fenster über Gesimsen mit je zwei Konsolen auf und ein stielchter Dachreiter mit Uhr bekrönt das Ganze.

Im Innern bergen die Seitenräume des Windfangs eine dem Kriegergedächtnis speziell gewidmete Kapelle und die Treppe zur Orgelempore. Letztere wird getragen von vier Pfeilern und baucht sich in einer Kurve nach der Schiffseite aus. Die Pfeiler sind einfach gehalten, aber doch auf jeder Seite belebt durch eine vorgelagerte Blendsäule mit eigenem Sockel und Kapitell, unter sich verbunden durch geradliniges Gebälk, mit ihrem Antipoden gegenüber durch ein flaches Tonnengewölbe mit Stichkappen. Die Seitenschiffe sind



Protestantische Kirche St. Elisabeth in Ulm von Schlosser-Stuttgart (1923)

flach gedeckt. Dadurch, daß die Pfeiler sehr nahe an die Langseiten herangerückt sind (das Mittelschiff sechsmal breiter als die Seitenschiffe [15 : 2,5 Meter]), entsteht der Eindruck der Weiträumigkeit und Übersichtlichkeit. Dieser wird gesteigert durch die Hochführung des Tonnengewölbes (bis zu 13 Meter im Scheitel) und die dadurch geschaffene freie Bahn für das Licht und den von allen Sitzplätzen aus unbehinderten Blick auf die Altäre. So wiederholt sich denn der für die deutsche Volksseele und Volkskraft bedeutsame Vorgang aus der Periode des unendlich mühsamen Aufbaus nach dem Dreißigjährigen Kriege. Zu einer Zeit, da das Volk verarmt und „aus tausend Wunden blutend“ am Boden lag und der Nacht der Verzweiflung zu verfallen drohte, da baute es seine Kirchen hoch, licht und weit und holte sich in denselben den Mut und die Kraft zum erfolgreichen Kampfe um den Wiederaufstieg. Die Länge steht in harmonischem Verhältnis zur Höhe und Breite: Schiff 38 Meter, Chor 12,5 Meter, somit die ganze Längsachse 50,2 Meter. Der Chor ist 10,5 Meter breit. Das Schiff hat Raum für 800 Sitzplätze, die Empore für 100. Es sind also, verglichen mit den neuen Stuttgarter Kirchen, 150 Sitzplätze mehr als in der Marien-, 50 mehr als in der Elisabethenkirche. Letztere ist 55,1 Meter lang, 19,4 Meter breit, erstere 49,3 Meter lang, 20 Meter breit. Die Fideлистkirche hat 700 Sitzplätze bei 40,2 Meter Länge und 21,8 Breite. Die Heilbronner Augustinuskirche ist 5 Meter kürzer, 6 Meter schmaler. Die Ulmer Kirche ist die größte der jüngst erbauten. Durch die schmerzlichen, aber dank klugem Ausgleichen immerhin erträglichen Abstriche am Werke des Architekten blieb dem Neubau ein Fehler erspart, der so oft gemacht wird: dem Schund und Kitsch waren die Pforten verschlossen. Wohl fehlt noch vieles an der Innenausstattung, aber was vorhanden ist, ist gediegen. Die Türen sind aus Eichenholz und kräftig profiliert (Glöckle, Schweizer und Diebold-Ulm), ähnlich die Beichtstühle (v. A. Wielath-Ulm gestiftet und erstellt). Die Orgel der früheren Notkirche wurde durch Gebr. Späth-Ennetach umgebaut und in Dimensionen und Ausstattung den Forderungen des neuen Standortes angepaßt. Die Kommunionbank mit reichen Schnitzereien wurde entworfen von Schlösser, ausgeführt und gestiftet von Bildhauer Zimmermann-Ulm. Der Hochaltar mit dem Tabernakel geht in seinem Aufbau gleichfalls auf Schlösser zurück. Er besteht aus Stuckmarmor (Ausführung Mayer-Rosa, Neuhausen a. F.). Den Panzertabernakel lieferte die Kassenschranksfabrik Frank-Söflingen. Die Tabernakeltür fertigte J. Seitz-München. Den Rahmen zum Altarbild erstellte Wicham-Neu-Ulm, den Umbau und die Statuen des Altaraufbaues (Vinzenz von Paula als Patron christlicher Caritas, Bischof Adolf, der Patron der Kranken und Sterbenden, Martinus, der Diözesanpatron, Elisabeth von Thüringen, die Kirchenpatronin) Saumweber-Günzburg, die Marmorierung übernahm Hammer-Schwendi. Das Bild an der Chorbauwand hinter dem Hochaltar (4 : 2,3 Meter) malte Gebhard Fugel-München. Sein Gegenstand ist das Kreuzesopfer: der am Marterholze sich opfernde Christus und zu seinen Füßen die Mitopfernden: Maria, Johannes, Magdalena auf der einen, ein sterbender, ein ans Kreuz sich anlehrender, schwerverwundeter Krieger und eine Kriegswitwe mit

zwei Kindern auf der anderen Seite. Den Hintergrund füllen die Gottesstreiter Heinrich Euso und Jakob Griesinger von Ulm, Philipp Jeningen-Ellwangen, die gute Betha von Reute, Elisabeth von Thüringen.

Die Seitenaltäre passen sich naturgemäß im Stil und Kolorit dem Hochaltar an. Bei der Einweihung fehlte ihnen noch der Aufbau und den leeren Raum über demselben füllten die Bilder der hl. Elisabeth und des hl. Franz von Assisi von unserem Landsmann, Kunstmalers Baumeister. Sie verbleiben der Kirche; ihre frühere Stelle aber übernahmen die Statuen: Mutter Gottes als Regina Pacis von Seybold-München (von ihm auch eine hl. Elisabeth für eine Außennische) und hl. Joseph von Berchtold-Kisllegg (vom gleichen Meister St. Antonius), beide in einem dem Stil der Mensa und des Hochaltars anpassenden Aufbau (Herz Jesu von Marmon-Sigmaringen, Kunststein, 2,15 Meter hoch). Die Kanzel führten in Marmor und Stuck aus Gipsmeister Frank-Ulm und Singer-Erbach. Der Taufstein wurde von der Firma Schwenk-Ulm bezogen.

An sonstigem Schmuck enthält das neue Gotteshaus: eine Mater dolorosa von Schill-Kisllegg und einen dazu passenden Altaraufbau von Saumweber zum Gedächtnis für die im Weltkrieg gefallenen Grafen Georg und Friedrich von Waldburg-Wolfegg-Waldsee; aus der Wengenkirche einen Crucifixus, Maria und Johannes, von Prof. Schleichner gemalt und dem Stil der Kirche angepaßt: die vierzehn Nothelfer. Aus dem Nachlaß des † H. Pfarrers Heinzelmann-Ulmendingen stammen die Figuren der Apostel Simon und Thomas, des hl. Sebastian, ein Zumbaaufsatz in der Sakristei und zwei Wachsbilder in sorgfältig gearbeitetem Rahmen. Der Gottesackerkapelle in Wiblingen gehörte einst an ein Josephsaltärchen, wiederaufgebaut, ergänzt und zusammengesetzt von Haas-Ulm, marmoriert von Hammer-Schwendli. Die Josephsstatue dazu ist die Kopie eines Originals aus Kisllegg.

— In der Sakristei ist auf solidem Stehpult das Heldenbuch aufgelegt mit den Namen der im Weltkrieg gefallenen Söhnen der Diözese Rottenburg.

An Erzeugnissen kirchlicher Edelmetallkunst besitzt die Kirche von J. Seitz-München eine schöne Monstranz mit Amethysten, dem Lamm Gottes und Leidenswerkzeuge tragenden Engeln, mehrere Altar- und Vortragskreuze, Leuchter und Laternen, einen Kelch von Schülling-Ellwangen und einen solchen aus der Zeit um 1703–04 von dem Augsburger Meister Johann David Sailer † 1724. Einen Altarteppich stiftete Ihre Durchlaucht Frau Fürstin Wolfegg (von Neff-Wiberach).

So ist denn wenigstens das Notwendigste und auch schon manches darüber hinaus vorhanden. Im nächsten Frühling soll mit dem Anbau des Pfarrhauses an die Sakristei begonnen werden. Bei dem Plan handelte Schlösser nach demselben Grundsatz wie bei der Kirche: schlicht, aber gediegen.

Ein weiterer Wunsch bleibt die Erstellung des Turmes. Es ist ein Vorzug der Kirche, so, wie sie jetzt steht, daß sie den Eindruck des Abgeschlossenen, Ruhigen macht. Wer aber das geplante Gesamtbild gesehen hat, also mit dem Turm, der muß dem letzteren eine möglichst baldige Ausführung wünschen, nicht nur im Interesse der Kirche, sondern der nächsten und weiteren Umge-

hung, ja des ganzen Stadtbildes. Er kann und will dem Münsterturm keine Konkurrenz machen, aber er wird trotzdem einmal ein gewichtiges Wort mitreden bei dem, was die Stadt dem Beschauer zu künden hat. Möge er bald zum Wort kommen! Aber sein Fehlen darf die Freude über das bisher Erreichte nicht trüben, und wenn geteilte Freude doppelte Freude ist, so ist sie hier eine vielfache. Das ganze Land hat durch opferwillige Beiträge mit Hand angelegt, obenan der hohe Protektor des ganzen Unternehmens, Se. Durchlaucht Fürst Waldburg-Wolfegg-Waldsee. Das Holz des Dachstuhls und noch vieles andere verdankt der Bau seiner Freigebigkeit. Das Bischöfliche Ordinariat hat das ganze Unternehmen materiell und ideell mit allem Nachdruck gefördert. Die Gemeinde Ulm-West hat sich's nicht genügen lassen, immer wieder zu sammeln, sondern die einzelnen Gläubigen und ganze Vereine legten beim Bau Hand an mit einem Eifer, wie ihn die Chroniken der Blütezeit des Mittelalters kaum rührender schildern können, und die katholische Gesamtgemeinde Ulms stand ihnen treu zur Seite. Verschiedene Baufirmen haben das Material, andere die Arbeit, andere beides geschenkt. Besonders iede war auch die Beteiligung Oberschwabens dank der unermüdlichen Werbetätigkeit des Seelsorgers von St. Elisabeth, Msgr. Kemmle. Hat er doch nicht weniger als 70 Gemeinden von Haus zu Haus abgesucht für seinen Neubau. Mit besonders glänzendem Erfolge hat einer der hervorragendsten Söhne Oberschwabens sich jenseits der Alpen für das Unternehmen verwendet: Eminenz Ehrle in Rom. Den Ertrag bucht das Einnahmeregister mit einer Evende Sr. Heiligkeit des Papstes Pius XI. von 15 000 Lire an Pfingsten 1923.

Die Ausgabenposten wollen allerdings auch berücksichtigt sein. Sie wurden unter dem Druck der Inflation rapid in die Höhe getrieben. Das Tagebuch des Bauherrn notiert das Steigen des Dollarwertes in folgender Weise. Im Juni 1921 wird der Beschluß eines Neubaus gefaßt. Der Dollarwert steht auf 70 Mark. Im September wird der Plan bestellt, der Dollar = 100 Mark. Im Februar 1922 wird seine Ausführung beschlossen; Dollarwert 210 Mark; zur Zeit des ersten Spatenstichs im März beträgt er 230 Mark, zur Zeit der Grundsteinlegung am 17. April 300 Mark, beim Richtfest (September-Oktober) 1300 – 1450 Mark, beim Eindecken des Dachs im November 6000 – 8000 Mark, beim Auffüllen des Innern im März 1923 21 000 Mark. Die Errichtung des Hochaltars in seinem jetzigen Bestand im November 1923 kostete 4,2 Billionen. Die Gesamtausgaben beliefen sich im Juni 1923 auf 90 Millionen. Nach Stabilisierung der Valuta hätte dies – 709 Goldmark betragen – ! Das Vertrauen auf sich, die Glaubensgenossen und Gottes Güte wurde in dieser Zeit der Umwertung aller materiellen Werte auf eine harte Probe gestellt.

Es hat sie bestanden. Und so trägt denn die Josephskapelle rechts vom Eingang der Ostseite mit gutem Grunde die Inschrift:

Grundsteinlegung am 17. April 1922 – Zeit großer Not!

Einweihung am 21. Juni 1923 – Zeit noch größerer Not!

Zu allen Zeiten half Gott!

Zwei Dombaudebatten im württembergischen Landtag des Jahres 1839.

Von A. Pfeffer, Rottenburg.

I.

In der 73. Sitzung vom 21. Juni 1839 stellte Bischof Johann Baptist v. Keller im württembergischen Landtag den Antrag, eine Summe von 80 – 100 000 Gulden auszuwerfen zur Erstellung eines für die Diözese würdigen Domes:

„Nur mit Schüchternheit erhebe ich mich, um einen Antrag zur Sprache zu bringen, den ich schon lange tief in meinem Herzen trage. Der Antrag geht nämlich auf Erbauung einer neuen Domkirche. Ich trage großes Bedenken, diesen Antrag zu stellen, nachdem ich Zeuge gewesen bin, welch große Summen schon für andere Gegenstände bewilligt worden sind, und da es stets mein innigstes Bestreben ist, den Steuerverpflichtigten keine unnötigen Steuern aufzuerlegen, und da ich ferner sehe, wie sehr unsere, wenngleich sehr glänzigen Finanzen in Anspruch genommen werden . . . Aber mein Gefühl für dasjenige, was groß, ehrwürdig und schön ist, nötigt mich, einen Antrag zu stellen, der aus dem Bedürfnis der kirchlichen Institutionen hervorgeht . . . Zu diesen Institutionen gehört auch die Fürsorge, daß auf würdige Weise der Kultus gepflegt werden könne, und den Schlußstein davon bildet eine Kathedralkirche. Nicht aus eitler Prunk- und Prachtliebe bin ich also dazu gebracht, irgendeinen Antrag dieser Art zu stellen, sondern ich will ein Bedürfnis befriedigen, das aus den kirchlichen Institutionen hervorgeht.“

Man sieht, wie sehr die Rede auf Bitte und Entschuldigung abgestellt ist; jedenfalls hatte Bischof Keller die Hoffnung aufgegeben, auf anderem Wege als demjenigen der direkten Antragstellung auf Bau einer Kathedralkirche etwas zu erreichen. Die Motivierung aus örtlichen Gründen heraus, die der Bischof nun folgen läßt, berührt uns hier weiter nicht. Wohl aber die Kosten- und Stilfrage. Den gotischen Stil, zumal in den Ausmaßen der gotischen Münster, lehnte der Bischof ab, weil man sonst 50 Jahre lang bauen und Millionen aufwenden müsse.

Dagegen hatte Bischof Keller den „byzantinischen“ (romantischen) Stil im Auge, weil dieser das Einfache mit dem Großen verbinde:

„Es hat sich ein Künstler aus Baden gegen mich erbotten, für die ganz geringe Summe von 90 – 100 000 Gulden einen Bau im byzantinischen Stile aufzuführen . . . Jener Künstler, bekannt durch mehrere Bauten am Rhein und die Erbauung einer schönen Kirche zu Bulach bei Karlsruhe, berechtigt mich zum Glauben, daß er auch für eine Domkirche zu Rottenburg etwas Großes zu leisten vermag. Zwei Türme, jeder von 200 Schuh Höhe, und eine dabei befindliche Kirche mit einer Breite von 65 Fuß sind kein kleines Monument, und ich darf von dem edlen Sinn dieser Kammer erwarten, daß sie einen Antrag, der sich auf das Bedürfnis der Religion und die kirchlichen

Institutionen gründet, nicht engherzig zurückweisen wird. Ich habe früher den Weg der Kollekte eröffnet, und mein Versuch war nicht unglücklich. Ich muß hier namentlich einen edlen verbliebenen Fürsten von Waldsee ehrend erwähnen, der mir schriftlich zusicherte, daß, solange der Bau der neuen Domkirche dauere, er mit Vergnügen jährlich 600 Gulden vorschießen werde ... Ähnliche Zusicherungen hatte ich von anderen würdigen Männern jedes Standes, und in einer kleinen Gemeinde, die ich auf meiner Hirtenreise besuchte, und wo ich jenes Domes Erwähnung tat, fand ich nach der Predigt 137 Gulden bar auf meinen Tisch gelegt. Ein solch schöner Sinn verdient Erwähnung. Der Weg der Kollekte wurde mir indes verschlossen, worüber ich mich nicht weiter aussprechen will. Ich halte aber den Weg der ständischen Verwilligung für den würdigsten, und meine ehrerbietige Bitte ist daher, daß sich die Mitglieder beider Konfessionen dieser edlen Kammer zu dem kleinen Opfer vereinigen möchten für ein Werk, welches das Andenken an sie, an die hohe Regierung und den höchstverehrten König verewigen wird ..."

Der Bischof sprach noch weitere ähnliche verbindliche Sätze und bat zum Schlusse nur noch, die Bewilligung nicht auf die nächste Etatsperiode zu verschieben; jetzt seien Mittel vorhanden, wie oft versichert worden sei; später vielleicht keine mehr; auch möchte er trotz vorgerückten Alters das Werk noch in Angriff nehmen.

Und das Echo auf die Rede, die aus einer Gesinnung heraus geboren war, welche auf der Gegenseite nicht bestand?

Die Freiherren v. Linden und v. Rastler sowie Domdekan Jamann unterstützten den Antrag restlos. Der Antrag ging gleichwohl an die Finanzkommission, und zwar auf Anregung des Präsidenten. Bischof Keller war damit einverstanden, nur wiederholte er die Bitte, es möchte wenigstens soviel bewilligt werden, um in dieser Periode noch beginnen zu können. Mit 61 gegen 20 Stimmen erfolgte die Überweisung an die Finanzkommission. Auf das nun Folgende lassen schon die motivierten Abstimmungen schließen; wir greifen heraus:

Gutbrod: Wenn es der Wunsch und ein Bedürfnis der katholischen Einwohner des Landes ist, daß eine Kathedrale erbaut werde, so sage ich ja, allein die Frage ist noch nicht gehörig erwogen, und darum ist ein Bericht notwendig.

Freiherr v. Hornstein verlangte, daß die Kirche frei sei: wenn sie aber frei sein soll, darf sie nicht betteln, daß man ihr eine Kirche gebe, denn das ist das erste Mittel, die Freiheit zu ruinieren. Ich bin für die Freiheit der Kirche; allein solange das Schutz- und Aufsichtsrecht in Beziehung auf die katholische Kirche besteht (Verordnung vom Februar 1830), wird derselben nicht geholfen, wenn man ihr einen schönen Dom baut. Nein.

Freiher v. Cotta: Ich unterstütze auch den Antrag, und es soll mich freuen, wenn unserer Zeit nicht vorgeworfen werden kann, daß man alles bauen könne, nur keine Kirchen. Nein.

Graf v. Degenfeld: Zu dem Bau einer Kirche gebe ich viel eher meine Zustimmung, als zum Bau einer Kaserne. Nein. (Die Reiterkaserne hatte 350 000 Gulden erfordert. D. E.)

Prälat v. Flatt: Ich halte zwar eine Prüfung nicht für notwendig, sage aber doch ja.

v. Gmelin: ... Es fragt sich hier vor allem, welches der Grund der Verpflichtung der Staatskasse ist, zu der Erbauung einer Kathedralekirche beizutragen, und ich halte es daher für absolut notwendig, daß eine Kommission den Antrag gründlich prüft.

Bischof Keller betonte nochmals die Dringlichkeit der Frage und verwahrte sich dagegen, daß er gebettelt habe.

v. Schott wünscht die Frage erwogen, ob nicht wenigstens ein Teil der Baukosten im Wege der Kollekte aufgebracht werden könne.

Deffner glaubt, daß 100 000 Gulden weit nicht reichen werden.

Schmückle weiß nicht, woher die Hauptsache, nämlich das Geld kommen soll. Die Finanzkommission wird hier auch nicht helfen können.

Zimmerle bemerkt, daß in der Bulle vom 16. August 1831 die Kirche in Rothenburg ein „templum peramplum“ genannt sei; man sollte glauben, daß die römische Kurie über den Zustand dieser Kirche und daß sie sich zu einem bischöflichen Tempel vollkommen eigne, in Wahrheit berichtet wurde; Redner meint, daß in der Kommission eine andere Meinung über den „Tempel“ aufkommen werde.

Freiherr v. Hornstein, der Unentwegte, betonte, daß Bitten und Betteln wohl miteinander verwandt seien; wenn Sibirien zum Bischofssitz bestimmt worden wäre, würde sich dort wahrscheinlich eine Kirche gefunden haben, an der man nichts zu bauen gehabt hätte.

Die Generalversammlung des Kunstvereins der Diözese Rottenburg in Schwäb. Gmünd und die Ausstellung von neuzeitlicher Gmünder christlicher Kunst.

Von Anton Nägele.

I.

Mehr als einmal hat im alten wie im neuen Jahrhundert der Rottenburger Diözesankunstverein seine Tagung in der von unserem hochseligen Bischof Dr. Paul Wilhelm von Keppler berittelten „kirchen- und klosterreichsten Stadt Württembergs“ abgehalten. Gilt dieser Ruhm auch nur der altehrwürdigen Reichsstadt an der Grenze Altwürttembergs, so hat sich doch in Gmünd noch so viel von kirchlichen Kunstschätzen der Vergangenheit erhalten, und ist mancher Zweig des einst blühenden Kunstgewerbes bis heute trotz aller technischen Umwälzungen lebendig geblieben, so daß immer wieder künstlerisch interessierte Kreise ihre Schritte nach der „Perle des Remstales“ lenken.

Unter mehrfach günstigen Vorzeichen hielt heuer der Diözesankunstverein nach dem Ausfall verschiedener Jahre seine Hauptversammlung in Schwäb. Gmünd ab. Tagung und

Ausstellung waren in die nächste Nähe der Jubiläumsfeiern gerückt, die dem 150jährigen Bestehen der städt. Gewerbeschule und ihrer jungen Tochter, der staatlichen Fachschule für Edelmetallgewerbe, sowie der Gründung des Kunstgewerbemuseums vor 50 Jahren durch die Fabrikanten Hermann Bauer und Julius Erhard gewidmet waren und Ende Juli einen der Tradition der Gmünder Feststadt würdigen Verlauf nahmen. Etwas von dem Glanz der großgedachten Ausstellung, welche die neuen Erzeugnisse der Gmünder Kunst- und Gewerbeschulen und der von ihnen erfolgreich befruchteten Gmünder Gold- und Silberindustrie und dazu die Schätze alten Gmünder Gewerbefleißes umfaßte, wäre auf die Schau speziell kirchlicher Kunstschöpfungen neuesten Gmünder Ursprungs gefallen, und die wohl zum erstenmal für solche Zwecke vorgeschlagene Verwendung des Renaissancebaus der alten Schmalzgrube, der jetzigen Handelsschule, hätte einen nicht unpassenden Rahmen für diese Spezialausstellung abgegeben.

An der Tagung, ihrem Zustandekommen und ihrer Verlegung darf der Stadtvorstand, Herr Oberbürgermeister Lüllig, einen Hauptanteil des Verdienstes sich zuschreiben, in das sich feinst Vorstand und Ausschuß des Vereins teilen. Er war es, der schon im vorigen Jahr im Hinblick auf die teils geplanten, teils nunmehr verwirklichten Veranstaltungen dem Diözesanfunstverein Gmünd als Tagungsort für seine seit Jahren ausgefallene Generalversammlung vorschlug. Der für Hebung des Fremdenverkehrs eifrig besorgte Vertreter der Interessen der Hauptindustrie, der Unternehmer wie der Arbeiterschaft, hoffte wohl von einer neuen Ausstellung der Gmünder Künstler und Firmen neue Hilfsquellen dem notleidenden Edelmetallgewerbe zu erschließen und bei dem Eingeben der verschiedenen, zum Teil alternommierten Werkstätten kirchlicher Kunst im Land draußen (Stuttgart, Rottweil, Vöhringen u. a.) die Augen der Besteller vor allem aus geistlichen Kreisen auf Gmünd zu lenken. Hier hat ja das Goldschmiedhandwerk seit Jahrhunderten eine mehr oder weniger blühende Heimstätte gefunden, wie aus Professor Kleins Geschichte der Gmünder Goldschmiedekunst zu ersehen ist; hier haben sich neben den zahlreichen größeren und kleineren, meist der Schmuckindustrie dienstbaren Fabriken in neuerer Zeit mehrere selbständige Meisterwerkstätten aufgetan, die sich vorwiegend auf Herstellung kirchlicher Geräte verlegen, so Geiger, Hollein, Möhler. Auch haben neuerdings zwei Bijouteriefabriken, Forster u. Lipz, die Fertigung kirchlicher Geräte in Angriff genommen. Nur Devotionalien fabriziert Schumpp. Allen in beiderlei Betrieben beschäftigten Gold- und Silberschmieden vermittelt trefflich geleitete und aufgebaute Schulen, die städt. Gewerbeschule (gegr. 1776) mit ihrem pflichtmäßigen, streng lehranghaften Unterricht für Gold- und Silberschmiede, die staatliche höhere Fachschule (errichtet 1907) mit ihren ganztägigen und Abendkursen für Fortgeschrittene und Meisterklassen beachtenswerte Fertigkeiten in allen Techniken und Nebenzweigen der Gmünder Edelmetallindustrie: Zeichnen, Modellieren, Formen, Gießen, Granulieren, Ziselieren, Zauschieren, Malen, Schnitzen, Schlagen, Hämmern, Montieren u. a., kurzum die Bearbeitung der Hauptstoffe, die auch für das kirchliche Kunstgewerbe in Frage kommen: Gold, Silber, Edelfeine und deren halb- oder unedles Ersatzmaterial, Holz, Ton, Email wird hier von wissenschaftlich und praktisch erprobten Lehrkräften, Künstlern und Handwerkern, Akademikern und Meistern in einer Weise gelehrt, die seitens der vorgesetzten Behörden und besonders der aus allen Teilen Deutschlands zu den Jubiläumsfesten erschienenen Sachleute fast uneingeschränkte Anerkennung gefunden hat. Die mit staatlichen und städtischen Mitteln herausgegebenen Jubiläumsschriften der Schulvorstände geben in Wort und Bild über die geschichtliche Entwicklung und den gegenwärtigen Unterrichtsstand beider Schulen zugleich mit dem Kunstgewerbemuseumsbericht erwünschte Aufschlüsse.

An technisch wie ästhetisch geschulten Kräften hat also die alte Kunststadt Gmünd sicherlich keinen Mangel; aus Fabrikbetrieben, besonders früher Erhard u. Söhne, und aus den Schulen sind nicht wenige Künstler hervorgegangen, die nach auswärts, Inland und Ausland berufen, den Ruf solider theoretischer und praktischer Ausbildung aus Gmünder Werkstätten in die weite Welt getragen haben. Und trotzdem müssen wir die Wiederholung eines ähnlichen Vorgangs feststellen, der dem Kenner der heimatischen Kirchenschätze nicht unbekannt ist, indes von der halb legendenhaften Tradition aus fast unverständlich erscheint. All die vielen Groß- und Kleinkunstgegenstände in Edelmetall, die in und um Gmünd,

vollends in weiterer Umgebung in den Kirchen sich finden und größtenteils aus dem 18. Jahrhundert im Barock- und Rokoko-Stil stammen, sind bis auf verschwindende Ausnahmen Augsburger Herkunft: Kelche und Monstranzen, Reliquiare und Kreuzfixe, Madonnenstatuen und Heiligenstatuetten, Groß- und Kleinornamente sind in unübertroffener Technik der Ziselier- und Emailkunst in dem lang genug in den einen Topf geworfenen „Zopfstil“ aus Augsburger Werkstätten hervorgegangen, deren Meister und Werke in kürzlichem Registerstil des Rosenbergschen Memorialwerks „Der Goldschmiede Werkzeichen“ fast einen Band füllen. Die Ursache dieser auffallenden Erscheinung in der alten Goldschmiedestadt Gmünd mit ihren damals mindestens 100 Werkstätten kann nicht nur bei den Abnehmern, sie muß auch bei den Erzeugern gelegen sein. Die Gmünder Paternoster- („Muster“-)Künstler und Ziligranarbeiter kennen im 18. Jahrhundert auf den Gebieten der über Devotionalienfabrik hoch hinausragenden, kirchlichen Großkunst in Edelmetall mit den Augsburger Goldschmieden nicht oder nicht mehr konkurrieren.

Heute bei dem hohen Stand des Fachschulwesens und des maschinellen Betriebs sollten die Zeichen der Zeit günstiger stehen und der Gmünder Goldschmiedekunst wieder verlorene Gebiete kirchlicher Kunstschöpfungen zurückerobert werden können. Ein glücklicher Anfang ist gemacht, und wenn Schulen und Werkstatt, Lehrer und Lehrlinge noch mehr in den Geist dieser bis auf die christliche Urzeit zurückgehenden Kirchenkunst und ihrer einzigartigen ruhmreichen Geschichte eindringen, werden nicht nur die Zeichen der Zeit, auch Form und Bedeutung dieser Zeichensprache des Göttlichen wieder besser erkannt werden.

II.

Sold ausichtsreichen Keimen einer neuen kirchlichen Kunststätte zu Blüte und Frucht, umal in so schwerer, für Luxus- und Edelmetallindustrie doppelt schweren Zeit wirtschaftlichen Tiefstands zu verhelfen, glaubte der rührige Vorstand unseres Diözesanvereins für christliche Kunst, H. H. Universitätsprofessor Dr. Kober, der Anregung des Gmünder Oberbürgermeisters entgegenkommen zu sollen und betraute ein in der Stadt wohnhaftes Ausschussmitglied mit den Vorbereitungen einer Ausstellung. Wohl als Nachwirkung des schlimmen Verhängnisses, das über den großgedachten Projekten einer vielumstrittenen Gmünder Jubiläumsausstellung 1926 schwebte und viele Pläne und Hoffnungen infolge der stets sich verschlimmernden Geschäftslage zu Wasser werden ließ, mochte es zu erklären sein, daß die vorausgegangene obrigkeitliche Umfrage mit einer einzigen Ausnahme völlig ergebnislos geblieben war — eine nicht sehr ermunternde Wahrnehmung für einen nach schwerer Erkrankung aus dem Süden ziemlich spät heimgekehrten Vereinsbeauftragten. Ob dessen anfängliches Widerstreben nicht auf zu schwarzfehrischer Ein- und Überschätzung der ja sicher vorhandenen und betätigten Ausstellungsmüdigkeit beruhte?

Schließlich gelang es doch, dank der unentwegten Mühewaltung des Herrn Stadtbaurats Schneider, Firmen und Künstler, etwa zwanzig an der Zahl, für eine Ausstellung kirchlicher Gegenstände zu gewinnen. Beschränkung auf Arbeiten aus Gmünder Werkstätten oder wenigstens der in Stadt und Umgebung geborenen Meister minderte ebenso die Quantität, wie der Verzicht auf ausschließlich künstlerische Leistung, die Einstellung auf Bestellerbedarf und Produzentennot die Qualität nicht gemehrt haben mag. So viel jedenfalls durfte schon im voraus gesagt werden: man wird wohl nur in der einzigen württembergischen Großstadt die Ausstellungsmöglichkeiten geboten sehen, die hier ein beschränktes Stadtgebiet wie Schwäb. Gmünd in Wirklichkeit umfekte: Architektur (hochbedeutungsvolle Entwürfe von geplanten oder ausgeführten großen Kirchenbauten Herkommers), Plastik in Stein und Holz (Deibele, Febrle, Pulling, Haag), Malerei (Prof. Klein, Alfons Mägele, Schenk), kleinere Holzbildwerke (Stüß, Nagel, Haag, Bulling, Lambert): kirchliche Geräte und Devotionalien in Edel- und Unedelmetall in Handarbeit (Geiger, Holbein, Möbler; staatliche Fachschule; Klasse Barwig, Feuerle) und fabrikmäßiger Herstellung (Erhard, Schumpp), Plaketten und Bronzestatuetten (Prof. Klein, Bildbauer Deibele und Febrle), Holz- und Tonreliefs und -statuetten (Hell und Fachschulklasse Hell), Emailmalereien (Fir und

Schmidt), Teppiche (Läuferweberei Gmünd), Hängeleuchten in Holz und Metall (Britsch, Köhler), Paramente (Kanisiushaus). Alle bis auf die drei in Stuttgart und in Jaggingen (O. Gmünd) ansässigen Aussteller haben in Gmünd selbst Wohnsitz und Werkstatt.

Von der städtischerseits gewünschten, nachträglich beschlossenen Verbindung der Tagung des Diözesankunstvereins mit der G m ü n d e r M ü n s t e r f e i e r erhoffte man Zuwachs an auswärtigen Besuchern für letztere kirchliche Jubiläumsfeier. Ob dieser mehr der einen oder der anderen Veranstaltung zugute gekommen ist? Jedenfalls haben beide an dem nicht sehr großen Zustrom von auswärtig profitiert, während der über Erwarten zahlreiche Besuch der Kunstausstellung vor allem dem Interesse der einheimischen Bevölkerung zuzuschreiben ist. In der Absicht und Aussicht, dieses Interesse durch ein weiteres, meist aus der Fremde hergeholtes Ausstellungsgut zu wecken, die befürchtete Ausstellungsmüdigkeit zu beleben und das nach Qualität und Quantität anfänglich nicht befriedigende Ergebnis der Einläufe zu heben, sollte sich der Anreger der Heiligenbilderschau nicht getäuscht sehen. Ohne Zweifel hat gerade die Ausstellung der alten H e i l i g e n b i l d e r in Kupferstich, Pergamentmalerei, Nadelstich- und Ausschnittstechnik, in Farbenholzschnitt und Seidedruck einen ungetrübten Eindruck hinterlassen. Die erstmalige Darbietung solcher alter Klein-kunstschätze im Gmünder Kunstgewerbemuseum, das schon so viele Ausstellungen alter und neuer Graphik und Malerei beherbergt hat und in der Erhardschen „Bildchronik“ ein unschätzbbares Kleinod heimatlischer Bildersammlung besitzt, enthüllte den vielen, künstlerisch geschulten Augen, den an den Kleinschöpfungen der einheimischen Industrie geschärften Blicken Feinheiten und Werte, die vielfach noch völlig ungenützt liegen. Die Hauptbestände dieser „einen seltenen Genuß“, nach einer Zeitungskritik, bietenden Ausstellung stammen aus den Privatsammlungen von Pfarrer Albert Pfeffer in Lautlingen (O. Balingen), Pfarrer Herm. Aich in Hemmendorf (O. Rottenburg, aus Gmünd gebürtig), Pfarrer Strigl in Mietzingen (O. Saulgau) und Prof. Dr. A. Mägele in Gmünd.

Die stimmungsvollen, feierlich-würdigen R ä u m e, die in Gmünd zur Verfügung standen, trugen nicht wenig dazu bei, den Gesamteindruck all dieser reichen Ausstellungsgebiete zu erhöhen und einzelne Arbeiten in günstigeres Licht und passendere Umgebung zu setzen. Dem gütigen Entgegenkommen der Direktion der staatl. Fachschule, H. Prof. Klein, verdankt der Diözesanverein die Überlassung der Aula mit ihren hohen, breiten Wänden und ihren stattlichen Schränken, dem Vorstand des Kunstgewerbemuseums, Herrn Fabrikant Bauer die Einräumung zweier Säle. Auf diese drei ansehnlichen, für jede Art von Kunstschau eingerichteten und erprobten Räume verteilt, mußte unsere kirchliche Kunstausstellung in Gmünd einen weit vorteilhafteren Eindruck erwecken, als es nach Urteilen von Augenzeugen leider der Ulmer Ausstellung beschieden war, die anlässlich des theologischen Pfingstferienkurses 1925 in dem einzigen kleinen Museumsaal veranstaltet worden war. Neben zwei in Gmünd ansässigen Goldschmieden war in Ulm besonders reichhaltig vertreten die Münchener Werkstatt des Gmünder Seitz, dessen Arbeiten wir deshalb, auch abgesehen von den Transport- und Versicherungskosten, der Kürze der Vorbereitungszeit halber nicht in seine Vaterstadt kommen lassen konnten.

Eine geschäftliche Erfahrung bei dieser Kunstausstellung sei hier nicht ganz verschwiegen: an dem im Geschäftsverkehr mit kirchlichen Kreisen da und dort beklagten Mißstand scheinen auch einzelne in Kirchenkunst tätige Laien Anteil zu haben. Wenn auf persönliches oder schriftliches Ersuchen des vielgeplagten Betreibers die Zusage der Beteiligung an der Ausstellung glücklich erfolgt ist, sollte man die annähernde Einbaltung des durch Zirkulation und Zeitungsauschriften notwendig verlangten Endtermins für schriftliche Anmeldung der Gegenstände und vollends für Einlieferung der zugesagten und angemeldeten Arbeiten erwarten können. Hier muß der Klein- und Handwerksbetrieb vom Groß- und Fabrikbetrieb die Promptheit der Geschäftsverledigung auch im Kleinsten noch lernen, von den pfarrlichen Kanzleien nicht zu reden. Ebenso sollte man die Zurücknahme einer Zusage bzw. die Unmöglichkeit einer geplanten Beteiligung an der Ausstellung schriftlich mitteilen, nicht erst auf telephonische Anfrage über Ausbleiben am Vorabend der Eröffnung warten lassen! Diese und andere Ausstellungsschmerzen seien künftigen Veranstaltungen des Diözesankunstvereins zur Verhütung oder Heilung empfohlen.

III.

Den K u n d g a n g durch die Ausstellung von Kirchenkunst, die in der Aula der Fachschule und in zwei Räumen des Kunstgewerbemuseums vom 19. bis 27. September geöffnet und an zwei Sonntagen und zwei Montagen der Münsterfestwoche unentgeltlich allgemein zugänglich war, sollen einige Bemerkungen allgemeiner und spezieller Art beschließen. Bei dem vielumstrittenen Charakter der Gegenwartskunst auch auf kirchlichem Gebiet, wie bei der Vielseitigkeit der ausgestellten Kunstzweige hat sich wohl wenigen ein einheitliches, abschließendes Urteil ermöglichen lassen, zumal den meist einheimischen Besuchern der Mangel persönlicher, räumlicher und zeitlicher Distanz die Bildung eines unabhängigen objektiven Urteils erschwert haben mag. Im Wandel der Zeiten hat ja der künstlerische Ausdruck der unwandelbaren christlichen Ideewelt stets gewechselt, aber in Zeiten, wo sich solcher Wechsel der jeweiligen künstlerischen Gestalt auf dem Boden des kirchlichen Bekenntnisses, teilweise auch außerhalb desselben vollzieht, und diese noch nicht ihre endgültige Ausdrucksform gefunden hat, pflegen sich die Kreise der Schaffenden wie der Sehenden in Anhänger der Tradition und der Neuheit zu scheiden. Hätte die kaum geahnte und geschätzte Fülle der Vorbereitungsarbeiten einer solchen Ausstellung keinen anderen Erfolg in unseren Tagen seelischer und geschäftlicher Depression, es wäre schon der Mühe Lohn genug, wenn sie zum Denken, Besinnen über all die gärenden Probleme weltanschaulicher und künstlerischer Art, und sei's auch nur zum Widerspruch, manche verbockten Geister veranlaßte! Freilich täte da ein Führer durch die auf allen Gebieten des Geistes wie der Form herrschende Verwirrenheit und Zerfahrenheit doppelt not, doppelt, wenn der beschafter Satiriker recht haben sollte, von dem ich folgenden Aphorismus einmal gelesen habe: „Viele gehen in Kunstausstellungen nur, um an der Kunst Ausstellungen zu machen“ (Traumann).

Die Beschränkung auf Aussteller, die in G m ü n d i h r e n G e b u r t s o r t o d e r W o h n s i ß haben, sollte zeigen und unaleich beweisen, wie weit die Kernstadt ein bodenständiges künstlerisches Leben und Schaffen auch auf dem Gebiet religiöser Kunst besitzt. Schon vom hohen Mittelalter her lebt in der Hohenstaufenstadt eine künstlerische Tradition, die selbst in Zeiten wirtschaftlichen und kulturellen Niedergangs nie ganz verloren ging. Die in der jahrhundertalten Hausindustrie geübten handwerklichen und künstlerischen Kräfte haben auch diesem Zweig künstlerischer Betätigung neue Säfte zugeführt, und immer wieder tauchen in der alten Kunststadt Talente auf, die, über das Werkstattmittelmaß hinausragend, eigene Wege gehen und daheim oder draußen sich Geltung verschaffen. Die Jahresausstellungen Gmünder Künstler haben seit Jahren Zeugnis von der Existenz solch beachtenswerten Kunstlebens inmitten einer Kleinstadt abgelegt, wenn auch vielfach Unleiches und Unausgeglichenes, besonders in der „Kunst“ unserer Tage mit unterlief. Wie in dem örtlichen Hauptgewerbe der Silber- und Goldwarenerzeugung wollten wir neben den schöpferisch-künstlerischen Qualitäten das handwerkemäßige Gute, neben der soliden Handarbeit das Fabrikationemäßige nicht ganz ausschalten. Auch das Minaende und Reifende in Schülerarbeiten, die aus dem heutigen Mittelpunkt kunstgewerblicher Bildungsbestrebungen, der staatlichen Fachschule für Edelmetallindustrie, hervorgingen, sollte schon wegen der Bediegenheit technischer Arbeitsformen zum Worte kommen und so das Gesamtbild kleinstädtischen Kunstlebens und Kunststrebens vervollständigen. Eine Ausschließung n i c h t - f a t h o l i s c h e r Künstler und Firmen war weder beabsichtigt noch durchgeführt.

Gegenüber den anderen bisherigen Ausstellungen, die immerhin die Existenzberechtigung einer „Gmünder Kunst“ erwiesen haben, kommt für diese vielleicht erstmalige, also streng lokal abgegrenzte kirchliche Kunstausstellung in Gmünd als weitere Schranke ihr sachlicher Charakter. Für religiöse Kunst, näherhin für katholische Kirchenkunst, kann nie der neuerdings, besonders mit der impressionistischen französischen Malerei aufgekommene Grundsatz gelten: l'art pour l'art, die Kunst nur für die Kunst, und hat auch in ihrem Gebiet nie Geltung gewonnen. Der Vorwurf, der vielfach der neuesten Kunstentwicklung gemacht wird, auch außerhalb kirchlicher Kreise, als hätten die letzten Jahrzehnte vorwiegend eine Kunst für Künstler hervorgebracht, kann bis auf einzelne Erzeße expressionistischer Gipfelüberschreitung der kirchlichen Kunst der Gegenwart kaum gemacht werden. Dafür ist aber auch

der Blick für das eigentlich Künstlerische nicht immer in dem Maße bei Bestellern und Lieferanten mancher „Werstätten für christliche Kunst“ geschärft worden und geblieben, wie bei der heutigen Presankunst. Für jede echte christliche Kunst gilt nicht: Kunst für Kunst oder Künstler, sondern Kunst für Gott!

Christliche Kunst ist nur der bildnerische Ausdruck christlicher Gedanken und Empfindungen. Wer für Religion und Kirche schaffen will, muß selbst religiös, kirchlich gesinnt sein, muß die reine Absicht haben, zu Gottes Ehre und des Nächsten Erbauung die höchsten und heiligsten Geheimnisse in würdige Form zu kleiden. Nur der wird, wie Freiherr von Hertling, der große Philosoph und Staatsmann, einmal hervorhob, nur der wird ein christlicher Künstler sein, der die christlichen Gedanken im Herzen aufgenommen hat, denn nur das, was von Herzen kommt, spricht zum Herzen.

An Stoffen, an Idealen und Antrieben, die zum Schaffen anregen, kann es keinem Künstler weniger mangeln als dem Meister religiös-kirchlicher Kunst. Wohl darf auch er dem Kunstwerk seine Eigenart aufprägen, die ganze einzigartige Geschichte der christlichen Kunst beweist dies Recht und seine Betätigung. Aber es verhält sich beim bildenden Künstler wie beim Dichter mit Individualität und Überlieferung, Person und Stoff: wohl prägt der Dichter der Sprache seine Eigenart auf, aber er wird die Sprache nicht umprägen wollen, sonst würden wir ihn nicht verstehen. Ebenso ist der Künstler an die Tradition gebunden, darf sich nicht rücksichtslos außer aller Traditionsentwicklung stellen, die gerade auf dem religiösen Gebiet denkwürdige, unersetzliche Typen geschaffen hat von der Katakombenzeit an. „Es ist leicht, mit den Traditionen zu brechen und mehr oder minder bemerkenswerte Kunstwerke zu produzieren; daß man dabei ein Michelangelo sei, ist nicht von vornherein zu erwarten.“ Nicht leicht, das geben wir in diesem Falle zu, ist die Versöhnung der christlichen bildnerischen Tradition mit der vorwärtstrebenden Eigenart des Künstlers. Daß feste Glaubensdogmen und Ehrfurcht gegen die Tradition die Kunst nicht in Fesseln schlagen, zeugt jedes Blatt und jedes Jahrhundert der christlichen Kunstgeschichte. Zur höchsten Würde, die für menschliche Kunst erreichbar ist, schwingt sich die Kunst empor, die für Gottes Ehre und die Erbauung der Mitmenschen arbeitet mit dem Aufgebot aller Kräfte. Diese sind bedingt durch die Kraft des religiösen Geistes des einzelnen wie der Zeit, in der er lebt, aber auch durch die Höhe künstlerischen Könnens und Wollens, die ebenfalls vom Stand der Kultur einer Zeit und eines Volkes abhängt. Mag auch die althergebrachte Formensprache immer wieder wechseln, vom unwandelbaren Geist des Christentums muß sie durchdrungen sein. Die neue Formensprache darf ferner nicht nur auf die ästhetischen Bedürfnisse gebildeter Oberschichten Rücksicht nehmen, sie muß auch zum Volke sprechen. Es verbieten sich für die christliche Kunst Sprachmittel, die dem Volk völlig unverständlich sind, wie bei manchem erotischen, vom Chinesen- und Japanertum importierten Sprachidiom modernster kubistischer Schulen, ein über sinniger Symbolismus, der beinahe in Wahnsinn überknapppt.

Nicht äußerliche Nachäffung der alten Formen bezweckt und verlangt der Anschluß an die Großkunst der Vergangenheit, sondern „kengenal herauschaffen aus dem Geist der alten Stile“ sei die Lösung. Reproduzieren altüberlieferter Formen, die geisttötende Herrschaft der Schablone darf sich mit nichts als „christliche Kunst und Kunstanstalt“ präsentieren. „Die Dugendware hat mit der Kunst nichts zu tun“, erklärte einmal unser kunstsinziger hochseliger Bischof Paul Wilhelm von Keppler; wer es mit der christlichen Kunst ernst nehme, müsse sich fernhalten von mechanischem Reproduzieren und Schablonisieren, sonst fehle bei den Werken die dem Volke so sympathische Sprache zum Herzen, die aus Herz greifende Naivität. Wie den Hauptschichten des Volkes, so muß auch den Zeitgenossen die Sprache des Künstlers verständlich sein, muß an die berechtigten Zeitströmungen sich anlehnen, muß aus der Gegenwart schöpfen.

IV.

Diese grundsätzlichen Bemerkungen hinsichtlich der Rückwärts- und Vorwärtschau sind veranlaßt durch das Auftreten von zwei deutlich sich abhebenden Gruppen von Gmünder Ausstellungswerken und mögen dort sachliche, wohlwollende Beurteilung finden, aber auch

zur Nachachtung empfohlen sein. Für Einzelkritik ist in dieser Rückschau keine Zeit und kein Platz. Ein Kritiker in den Gmünder Zeitungen lobte das stark zum Ausdruck kommende Bemühen, dem unserer Zeit eigenen Kunstwollen auch in der kirchlichen Kunst zum Sieg zu verhelfen; die andere, weniger eigenwillige, den religiösen Bedürfnissen breiter Schichten mehr entgegenkommende Richtung bringe Erfreuliches, oft mehr technisch als künstlerisch Vollendetes, streife mehrfach am Unfreien, völlig Unkünstlerischen. Mag auch der Standpunkt, von dem aus die Einstellung zu einer der beiden Gruppen erfolgt, von verschiedenen Erwägungen bestimmt sein und über der formalen Betrachtung der inhaltlichen Bedeutung nicht ganz gerecht werden, jedenfalls empfehlen wir sie wohlwollender Beachtung.

So wahr es ist, daß nicht immer das Neueste in der Kunst das Beste ist — Dr. Erhard (Gmünd) hat einmal in einem Vortrag sich gegen diesen Aberglauben wenden zu müssen geglaubt —, ebenso wahr ist es auch: Nicht alles Alte ist gut. Näherhin im Blick auf die christliche Gegenwartskunst gesagt: Nicht deshalb, weil sich eine Arbeit an alte Vorbilder anschließt, ist sie gut. So wenig wie all das Nichtneumodische schlecht ist, so wenig ist jede Schöpfung der neuen versuchten Formsprache gut künstlerisch. Um so erfreulicher in diesem Hangen und Schweben zwischen Altem und Neuem war die Beobachtung, daß einzelne Werke unabhängig von diesem Parteistandpunkt wohl fast ungeteilte Anerkennung finden konnten. So konnte Alfons M ä g e l e s Porträt des verewigten Bischofs Paul Wilhelm von Keppeler, das mit Trauerschleier und Pflanzendekoration die Mitte der Wand eines Museumsraums einnahm, reine Befriedigung gewähren als treueste Wiedergabe der unvergesslichen Züge des gealterten Oberbirten (eines ist von Freiherrn von Cramer-Klett, ein anderes von der Stadtverwaltung Rottenburg angekauft). Karl D e i b e l e s „Christus, der gute Hirte“ vereint in seiner Bevorzugung ruhiger Monumentalität in Linien und Flächen das gute Alte mit dem kräftigen Neuen. Wenn an Alois S c h e n k s Gemälden und Skizzen bald die herbe Realistik in den Köpfen der Zuschauer am Kreuzigungsdrama, bald die weichere Stilisierung und Gruppierung der Madonnenverherrlichung für die neue Baienfurter Kirche da und dort Anstoß erregte, so müssen doch die einen die mit Kraft gepaarten, zarteren Töne einzelner ganz hervorragender Studienköpfe, die anderen die solch frassestem Naturalismus ausweichende Ehrfurcht vor dem Bild der Gottesmutter entschädigen. Unbeirrt von Stilwandel und Formschöpfung kann man die solide Technik fast aller Goldschmiedearbeiten bewundern und sich am Ringen und Reifen der Jungen und Alten, der Schüler und Meister erfreuen.

V.

Doch es ist höchste Zeit, dem weniger in die Augen fallenden, sonstigen stillen Wirken des Diözesankunstvereins noch ein Wort zu widmen. Die nur von je zwei auswärtigen Geistlichen- und Laienmitgliedern vertretene Ausschussfikung am Montag, 20. September, im Vereinshaus unter dem Vorsitz des hochw. Herrn Universitätsprofessors Dr. Rohr und in Anwesenheit des hochw. Herrn Domdekans Dr. Kottmann konnte bei der Kürze der Zeit vor der auf 3 Uhr angesagten öffentlichen Generalversammlung weder die leider unabweidbare Vorstandswahl noch die Archivredaktionsfrage zur definitiven Entscheidung bringen. Unter den derzeitigen Verhältnissen persönlicher und amtlicher Art konnte und wollte keines der anderen Mitglieder das Erbe antreten, das beide bisherigen Stelleninhaber, Professor Dr. Rohr und Stadtpfarrer Weser, nach erfolgreichem Wirken in schwerer Zeit hinterlassen. An Stelle des verstorbenen Divisionspfarrers Effinger wurde Pfarrer Spohn in Dietenheim in den Ausschuss gewählt. Lange sollte die Doppelfrage keine Lösung finden. Nach anfänglicher, wohlbegründeter Ablehnung des Angebots hat sich schließlich der Berichterstatter unter Beiseitestellung verschiedener Bedenken zur vorläufigen Weiterführung der Schriftleitung bereit erklärt. Noch länger verzögerte sich die Entscheidung der Vorstandsfrage, bis die bedingte Zusage des würdigsten Anwärters definitiv lautete. Die Hauptlast der nicht überall in der Diözese bekannten Arbeit für Begutachtung und Beaufsichtigung von Kirchenrestaurationen und Neuanschaffungen in kirchlicher Kunst hat in uneigennützigster, opferwilligster und sachkundigster Weise Herr Pfarrer Pfeffer in

Lautingen jahrzehntelang getragen. Er hat auch bei der öffentlichen, gut besuchten Hauptversammlung des Vereins einen Lichtbildervortrag über Gotik und Heilig-Kreuzkirchenplastik übernommen, der von ebenso tiefgehendem als warmherzigem Kunstverständnis zeugte. Professor Dr. Rohr sprach dem Redner sowie dem mit der Hauptlast der Vorbereitungsarbeiten für Tagung und Ausstellung betrauten Herrn Professor Dr. Nägele, den Förderern der Veranstaltung: Stadtbaurat Schneider, Oberbürgermeister Lüllig, Fachschuldirektor Klein, Kustos Reck, Dekan Unnenhofer u. a. den gebührenden Dank aus, ebenso dem bisherigen Redakteur des „Archivs für christliche Kunst“, Stadtpfarrer Weser in Söflingen-Ulm, und dem Kassier des Vereins, dessen Mitgliederstand zur Zeit 426 beträgt, Herrn Vikar Scheel in Stuttgart. In pietätvollen Nachrufen wurden die Verdienste des hochseligen Bischofs um den Diözesankunstverein und um das Kunstleben der Diözese Rottenburg sowie seines ehemaligen Vikars in Cannstatt, Effinger, gewürdigt. Was sonst noch den anwesenden Mitgliedern, deren geringe Zahl auf der 16. Generalversammlung in Stuttgart 1919 Prälat K. Kümmler seinerzeit beklagte, den Gönnern und Gönnerinnen bei dieser Gmünder Tagung geboten wurde, steht im Zusammenhang mit der Münsterfeier vom Sonntag und Montag und ist auf anderen Blättern zu lesen gewesen. Mögen reiche Anregungen für Pflege des Schönen in Gotteshaus und Gottesdienst aus der letztjährigen Diözesankunstvereinsversammlung hervorgehen und bis zur nächsten, hoffentlich nicht ins nächste Jahrzehnt verschobenen Tagung wachsen und gedeihen zur Ehre Gottes und zur Zierde des Hauses Gottes!

Eine neue Holbeinsche Monstranz.

Ein Gmünder Goldschmied mit dem hochklingenden, auf den großen Augsburger zurückweisenden Namen Holbein hat soeben eine Monstranz geschaffen, die sich würdig den übrigen, meist profankünstlerischen Schöpfungen des bewährten Meisters anreicht. Ihrer Bestimmung für eine Schloßkapelle entsprechend zeigt die Monstranz von Albert Holbein in Aufbau, Metallverwendung und Zierat vornehme Gediegenheit, aristokratische Noblesse trotz geringen Umfangs (48 cm Höhe). Das verarbeitete Silber überzieht dank besonderer Vergoldungstechnik dauerhaftes hellgelbes Gold, der massive Fuß ist der Schwere halber gegossen und dann ziseliert mit einfachem Ornament. Den Übergang zum Ostensorium bildet eine für Monstranzen selten nachweisbare Zierat: das apokalyptische Buch mit den sieben Siegeln, darauf das Lamm, gegossen und montiert. Die herzförmige Lunula schließt ein schmaler Elfenbeinfranz mit feinen aufgenieteten Drahtornamenten ab, was zweifellos die Wirkung der Lichtreflere zu erhöhen geeignet ist. Der Strahlenfranz bildet abwechslungsreichen Hintergrund, solide gearbeitet und „verhödnet“, Flammen lodern an seinem Fuß. Selbst die Rückseite ist sorgfältig behandelt, wie es in besseren Zeiten von Kunst und Handwerk in Stein und Holz und Metall üblich war und des höchsten Geheimnisses des Glaubens durchaus würdig ist. Zarter Filigranschmuck legt sich auf und um die Lunula und die Hostienklammer zielt außer Filigran rückwärts ein Edelstein. Auch der Stifter will in demütigem Glauben und gläubiger Demut vor dem mysterium fidei zurücktreten; sinnreich ist der Wappenschild durchaus organisch auf der Rückseite zwischen Buchnodus und Lunula angebracht. Für solide, gediegene Arbeit ohne die für Profankunst geeigneteren, mit Recht oder Unrecht so genannten prickelnden Reize kann die Holbeinsche Werkstatt längst Bürgschaft leisten. Auch diese auf anderen Gebieten altbewährte Gmünder Firma verdient mehr als bisher in der engeren Heimat für kirchliche Aufträge empfohlen zu werden.

M.



Monstranz von A. Solbein-Gmünd

Literatur.

Nägele, Anton, Prof. Dr., Das Gmünder Münster. Augsburg, Dr. Benno Fischer, 1926. 118 S. Mit 25 Bildern. Br. 3 Mk.; Dr.-Bd. 4.50 Mk.

Zu den wertvollsten Gaben beim Bischofsjubiläum des vorigen Jahres gehörte die der Stadt Gmünd: eine Monographie über die dortige Stadtpfarrkirche von Prof. Dr. A. Nägele, Die Heilig-Kreuzkirche in Schwäbisch Gmünd, ihre Geschichte und Kunstschätze, 1925, 4^o, 18. und 309 S., 104 Abbildungen, Originalband mit Decken-

pressung, 25 Mk. (jetzt 10 Mk.). Der hohe Jubilar selber hat sich in persönlichem Gedankenaustausch sehr anerkennend über das Werk, wie über die ganze Arbeitsweise seines Verfassers ausgesprochen. Daß viele seine Ansicht teilen, beweisen die schriftlichen und gedruckten Aufforderungen an letzteren, seinem großen Werke einen kleinen Führer in einfacherem Gewand und zu billigerem Preis folgen zu lassen. Der Wunsch hat sich rasch erfüllt. In bequemen Format, gediegener Ausstattung und gefälligem Einband liegt der Führer vor. Man konnte ihm mit Spannung entgegensehen. Eines reichen Inhalts durfte man sicher sein. Dafür bürgte das reiche kultur-, bau-, kunst- und ortsgeschichtliche Material des Hauptwerks. Ob aber die Kürzung und Einschränkung sich ohne Schädigung der Klarheit und Übersichtlichkeit vollziehen würde, das verstand sich nicht von selber. Manchem Buche ist es zum Verhängnis geworden, daß sein Verfasser „zu viel“ wußte. Nägele ist dieser Gefahr nicht erlegen. Er bietet sehr viel und nichts übergeht er, was zum Thema gehört. Aber er ermüdet nicht und weiß auch innerhalb des Gebotenen das Wichtige vom weniger Wichtigen zu unterscheiden. Sein „Rundgang“ gibt Bescheid über alle Fragen, zu denen das herrliche Münster anregt, und darüber hinaus rückt er das Geschaute in die richtige Umgebung hinein, weist auf ähnliche Erscheinungen an andern Orten, die zugehörige Literatur usw. hin, regt also zu weiterem Studium und namentlich zum Wandern an. Selbstverständlich muß er öfter auf sein größeres

Werk hinweisen, aber keine Seite und keine Zeile des neuen Buchs deckt sich mit dem früheren. Wir möchten dem Führer die größtmögliche Verbreitung wünschen und ihn namentlich in der Hand der heranwachsenden Jugend wissen. Hier kann sie sehen, lernen und ein eigenes Urteil bilden. Hier lernt sie die Taten und Opfer der Vergangenheit schätzen. Die Folgerungen für die Gegenwart stellen sich dann von selber ein. So ist das Werk nicht nur dazu angetan, den Bewohnern von Gmünd und der Umgebung die Werte zum Bewußtsein zu bringen, die ihr Münster repräsentiert, sondern den Wanderer ihnen zuzuführen und insbesondere zur Bearbeitung ähnlicher Perlen heimischer Kunst anzuregen. Auch hier kann und soll es ein „Führer“ sein.

Tübingen. Prof. Dr. J. Rohrer.

Neuererscheinungen aus dem Verlag Herder, Freiburg.

Keppler, P. W. v., Wasser aus dem Felsen. Neue Folge der Homilien und Predigten. 1. Band. 1927. 8^o. 397 Seiten. 4.40 Mk., geb. 6 Mk.

Unter den Geistesreliquien des verewigten Bischofs P. W. v. Keppler, die sein Neffe, H. Seibold, als treuer Verwalter des reichen hinterlassenen Schrifttums eben (1927) unter dem Titel: „Wasser aus dem Felsen“, 1. Band, herausgegeben hat, finden sich Perlen, auf deren Schönheit auch unsere von dem hochseligen Kirchenfürsten als Tübinger Professor lange geleitete Zeitschrift die Leser hinweisen zu müssen glaubt. Die bald ein Jahr nun im Tod erstarrte Hand, die bis zum letzten Lebenstag unermüdlich tätig war, führt auch in diesen nachgelassenen Predigten und Ansprachen die Feder zu Lob und Preis der *Ars sacra*. Außer den zahlreichen Kirchweihpredigten und der Glockenweihrede sei besonders auf die in Konstanz 1923 gehaltene Jubiläumspredigt über den hl. Konrad und sein Verhältnis zur christlichen Kunst (S. 266 ff.) aufmerksam gemacht. Auch diese Bischofsworte sind Wasser aus dem Felsen, der vom Mosesstab eines Gro-

sien im Reich der Kunst berührt, nach dem Hingang des Bischofsjubilars immer neue Quellen der Freude am Schönen in Natur und Kunst fortsprudeln und nie mehr versiegen läßt.

Kirsch, J. P., Die Stationskirchen des *Missale Romanum*. Ecclesia orans XIX. 12°. 272 S. Freiburg, Herder. 1926. 4.60 Mk., geb. 6 Mk.

Nach Grisars jüngstem Werk: „Das Missale im Lichte römischer Stadtgeschichte“ (Freiburg 1925) bedeutet die Arbeit des H. Prälaten und Freiburger Universitätsprofessors Kirsch, des besten Kenners des altchristlichen Rom, einen neuen wertvollen Beitrag zur Erklärung des römischen Messbuchs. Zahlreiche Messformularien tragen heute noch an der Spitze die Angabe: *Statio ad S...* mit wechselnden Kirchenheiligen, im ganzen 89. Der verewigte Konviktsdirektor Dr. Neß hat in seinen Vorträgen über das Messbuch, den gehaltenen und gedruckten, dann und wann auf die hiemit angedeutete stadtrömische Einrichtung der Stationskirchen, der Stätten eucharistischer Feiern an bestimmten Ferien und Festen, hingewiesen. Nach den durchaus ungenügenden Ausführungen älterer Liturgiker hat nunmehr Kirsch mit dem ganzen Aufgebot archäologischer und liturgiegeschichtlichen Wissens unter Benützung der vielgestaltigen Einzelforschungen der letzten Gegenwart Ursprung und Bedeutung der Stationsfeier und Stationskirchen, ihren Zusammenhang mit der altchristlichen, in vorkonstantinische Zeit zurückreichenden liturgischen Entwicklung, sowie die Geschichte der betreffenden Gotteshäuser, teilweise auch und am kürzesten, leider oft nur im Notenanhang, ihrer Titelheiligen behandelt. Noch mehr als die liturgiegeschichtliche Erklärung, die das Verständnis der Gebete, Lesungen und Gefänge bestimmter Messformulare wesentlich erleichtert, sei hier die Förderung unseres Wissens von den Stationsheiligtümern betont, deren Ursprung, kauliche Entwicklung und Kunstdenkmäler im Wandel der Jahrhunderte mit Bienenfleiß erforscht und beschrieben sind. Vielleicht entschließt sich der geehrte und gelehrte Verfasser, in einer neuen Auflage der Überfülle der spezifisch stadtrömischen Beziehun-

gen von Liturgie und Monument wenn auch nur kurz die aus Mittelalter und Neuzeit nachweisbaren Beziehungen der berühmten Stationskirchen, ihrer Heiligen und Heiligtümer zur deutschen Reichs- und Kirchengeschichte einzureihen wie z. B. S. 174 die jüngste Verleihung der Titelskirche *Quattro coronati* an den Kardinal von Köln (vgl. auch den engen, kulturgeschichtlich interessanten Zusammenhang von *Quattro coronati* mit den deutschen Bauhütten im Mittelalter (siehe Nägele, Hl. Kreuzkirche in Schwäbisch Gmünd 1925 S. 33 ff; Künstele, Ikonographie d. Heiligen 1926, S. 171).

Von Neuauflagen seien wegen ihres erfreulichen Erfolgs und ihrer Vervollkommenung in Druck und Ausstattung empfohlen: des Beuroner Malermönchs P. Willibrord Verlade Erinnerungen: „Die Unruhe zu Gott“ (27.—31. Tausend 1927). Das lebensprühende Werk einer echten Künstlerseele bietet die auf jeder Seite fesselnde Entwicklungsgeschichte eines ungläubig erzeugenen Künstlers zum Gottsucher, Priester und Mönch.

Entsprechend der heiteren literarischen Volkskunst im Innern des Buchs hat nunmehr in der 10. und 11. Auflage (1927) H. Mohrs Narrenbaum, Deutsche Schwänke aus vier Jahrhunderten, einen originellen Einband erhalten, dessen Gewand eine köstliche Versinnbildlichung des Titels und Inhalts darstellt und alten Illustrationen der Schwankliteratur trefflich nachgebildet ist. Daß die köstliche Erzählung vom Ulmer Späken unter dem Titel: „Der Ulmer Balke“ im Verzeichnis wie im Kontext (Seite 159 f.) läuft, muß der Schwabe als Versündigung an dem uralten, in Literatur und Kunst vereinigten Wahrzeichen der Donaustadt vermerken.

Nicht nur für die frische, schnellbegeisterte Jugend, auch für einen reifen, ernst denkenden Menschen haben des isländischen Jesuiten Jon Svensson Reiseschilderungen einen hohen Reiz. „Nonnis neue Erlebnisse“: „Die Stadt am Meer“ (8. bis 10. Aufl. 1927, von F. Berger, illustriert) geben in fesselnder Darstellung die Eindrücke eines helläugigen Jungen von der Großstadt Kopenhagen und einer Seefahrt

nach Schweden über den Dresund wieder, auf der die in Berlin zusammengetroffenen, nordlandbegeisterten alten und jungen Zübinger von anno 1903 den begnadeten Reiseführer besonders gern begleiten werden. Mit dem Namen der Kopenhagener Dreifaltigkeits- und Marmorkirche sind eigenartige Abenteuer des Wandervogels verbunden.

„Unser Herr im Elend.“ Des Bruder Egidius Büchlein von der gekreuzigten Liebe. 1927. 8°, 32 S. Text und 8 Bilder in Kupfertiefdruck. Büttenumschlag, — .80 Mk. = 1.35 Schill.

„Christ ist erstanden.“ Des Bruder Egidius Büchlein von der seligen Osterfreude. 1927. 8°, 32 S. Text und 8 Bilder in Kupfertiefdruck. Büttenumschlag, — .80 Mk. = 1.35 Schill. Verlag „Ars sacra“, Joseph Müller, München.

Zwei Kleinodien hat der Verlag „Ars Sacra“, J o s. M ü l l e r i n M ü n c h e n, aus der Schatzkammer alter und neuer religiöser Literatur und Kunst hervorgeholt und in künstlerisch vornehme Fassung gebracht: Des Bruder Egidius Büchlein von der gekreuzigten Liebe und von der seligen Osterfreude. In einer den alten Inkunabeln nachgeahmten modernen Drucktechnik (Offset- und Tiefdruck) mit roten Initialen werden uns in Prosa und Poesie Perlen religiöser Passionslyrik geboten, „Passionsblumen, gewachsen auf den blutigen Heilandswegen über Gethsemane und Golgatha bis zum Grabe Christi“. Rührend ist das dem 16. Jahr-

hundert angehörende Zwiegespräch zwischen Jesus und Maria, ein Abschiedslied vor dem Antritt des Leidenswegs. Wir lernen gottbegnadeter Seelen Gespräche und Gedichte voll Osterjubiläum und Himmelssehnsucht kennen. Beider Wirkung wird durch wundervolle Wiedergabe alter Meisterwerke aus der Passion und dem Triumph des gekreuzigten Heilands ergänzt und erhöht. Per crucem ad lucem, durch Kreuz zum Licht, durch Leidensnacht zum Auferstehungslicht! Wer ein ebenso vornehmes als billiges Ostergeschenk machen will voller Sonnenschein für Haus und Herz, der greife nach diesen kleinen, wahrhaft „graziösen“ Freudenbüchlein!

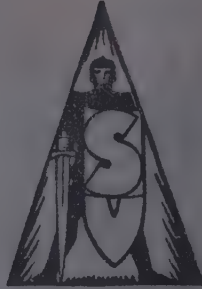
Der hl. Franziskus. Band 10 der Theatiner-Andachtsbücher, herausgegeben von Dietrich von Hildebrand. 1926. 16°, 48 S. Preis geb. 2 Mk. Theatiner-Verlag A.-G. München.

Noch kleiner und feiner ist das von dem Münchener Universitätsprofessor Dr. Dietrich von Hildebrand, dem konvertierten Sohn des großen Münchener Bildhauers, herausgegebene Franziskusbüchlein. Jeder Seite der frommen, von Bonaventura stammenden Lebensbeschreibung des Heiligen, die zur Nachfolge Christi begeistern soll, steht in Vierfarbendruck ein Bild von Giotto, Masaccio, Gatti oder Cimabue gegenüber; ein Spruch aus Bibel, Brevier oder Messbuch erläutert den franziskanischen Geist atmenden Text und Bildanhang voll strenger Echlichkeit und herber Größe. Vielleicht der kleinste, nicht der mindeste Beitrag zum Franziskusjubiläum!

N.



Kunstgewerbliche Werkstätte
für kirchliche Metallarbeiten
nach eigenen und gegebenen Entwürfen



Die Buchdruckerei der
Schwabenverlag Aktiengesellschaft
Stuttgart, Urbanstr.94

druckt

**WERKE UND
ZEITSCHRIFTEN**

in anerkannt mustergültiger

Ausführung mit und ohne

Illustrationen, sowie sämtliche

Druckarbeiten

für Industrie, Handel und

Gewerbe / Massenauflagen

252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000



Archiv für christliche Kunst

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins

3. Heft. – Jahrgang 1927.

Inhalt:

- Kueß, B., Stadtpfarrer a. D. in Alts-
hausen: Zur frühesten Baugeschichte
des Klosters Schussenried, I. Mit einer
Abbildung S. 73
- Kohr, J., Prof. Dr., Tübingen: Eindrücke
aus der Wallfahrtskirche zu Steinhausen,
Ost-Waldsee. Mit vier Abbild. S. 83
- Nägele, A., Prof. Dr., Gmünd: Ein
alter Tübinger Jubiläumspokal aus einer
Ulmer Goldschmiedswerkstatt des 17.
Jahrhunderts S. 89
- Gageur, O., Dekan, Ulm: Der neue
Marienaltar in der Wengentkirche zu Ulm
a. D. Mit einer Abbildung S. 91
- Eschersch, Mela, Kunstschriftstellerin,
Wiesbaden: Alte Kunst am Mittel-
rhein S. 93
- Pfeffer, A., Redakteur, Rottenburg:
Zwei Dombaudebatten im württ. Land-
tag des Jahres 1839, II. S. 95
- Spektator, K.: Religiöse Kunst in der
Jubiläumsausstellung des Württ. Kunst-
vereins in Stuttgart, I. S. 97
- Programm des Stuttgarter Herbstkurses
für Denkmalpflege S. 100
- Bischof Keppler: Denkmünze u. Warbacher
Schillerheim. Mit Abbildung S. 101
- Bücherschau S. 103

Verlag: Schwabenverlag Aktiengesellschaft Stuttgart.





Redigiert i. B. von Prof. Dr. A. Nägele, Schwab. Gmünd, Vogelhof 3.
Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins e. B. Erscheint vierteljährlich. Kommissions-Verlag und Druck der
Schwabenverlag Aktiengesellschaft Stuttgart. Bezugspreis jährlich M. 7.50. Bestellungen nehmen sämtliche Buch-
handlungen sowie auch der Verlag entgegen.

XLII.

3. Heft

1927

Zur frühesten Baugeschichte des Klosters Schussenried.

Von B. R u e f f, Stadtpfarrer a. D. (Altshausen).

A. Das ursprüngliche Kloster (1183 – 1229).

Als die ersten aus Weissenau, dem Mutterkloster, berufenen Norbertiner-
mönche Anno 1183 in Schussenried eintrafen, fanden sie kein für monastische
Zwecke erstelltes und eingerichtetes Gebäude vor. Auch sie selbst führten,
wenigstens in der allerersten Periode ihrer Anwesenheit am Schussenstrand,
keinen besonderen Klosterbau auf, vielmehr erhielten sie von den Kloster-
stiftern deren Schloß als Wohnung angewiesen; die beiden Klostergründer,
die Barone Konrad und Beringer, behielten sich in ihrer Stammburg bloß
das Wohnrecht vor. Das bisherige Baronenschloß wurde nun von den Reli-
giösen, so gut es eben ging, in ein Kloster umgewandelt. Somit war das
ursprüngliche Schussenrieder Klostergebäude, ehe es die Bestimmung als
Mönchswohnung bekam, das Stammschloß der Freiherren von Soreth ge-
wesen. Wie haben wir uns nun dieses älteste Kloster von Schussenried vor-
zustellen und wo hatte dasselbe seinen Standort? – Es existieren noch zwei
lebensgroße, in Öl gemalte Bildnisse der beiden letzten Barone von Schussenried.
Das eine derselben wird in der Pfarr-, das andere in der Vinzenzkaplanei-
wohnung aufbewahrt. Auf demjenigen Gemälde, welches den später Mönch
gewordenen Freiherrn Beringer darstellt, ist neben diesem Klosterstifter auch
das alte Schussenrieder Baronenschloßchen und somit das ursprüngliche Kloster
abgebildet. Dasselbe präsentiert sich als ein drei Etagen hoher, an den vor-
deren Ecken von zwei runden Erfern bzw. Treppenhäusern flankierter Bau.
Dessen Giebel ist mit Mauerzacken geschmückt. Neben dem eigentlichen Schloß-
bau, unmittelbar an denselben anschließend, steht rechts vom Beschauer noch
ein Wirtschaftsgebäude. Haupt- und Nebenbau sind von einer mit Auslug-
löchern versehenen hohen Mauer rings umschlossen. Besitzen wir nun in obiger
Malerei ein ganz treues Abbild des längst nicht mehr vorhandenen, in ein

Kloster umgewandelten einstmaligen Schlosses der Barone von Schussenried! Zwar ist die erwähnte Ansicht erst um das Jahr 1760 entstanden, allein sie ist offenbar nach alten Vorlagen angefertigt worden. Daß eine vollständig naturwahre Zeichnung der ehemaligen Schussenrieder Baronenburg trotz der Greuel und Gefahren des Bauern- und des Schwedentrieges vom 12. bis in das 18. Jahrhundert hinein gerettet worden sei, darf nicht in das Reich des Unmöglichen verwiesen werden. Allerdings weist die südliche Front der auf unserem Gemälde dargestellten Adelsburg eine verdächtige Ähnlichkeit mit der gotisierenden Vorderansicht der sog. alten Abtei auf, wie diese auf einer aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts stammenden, im Schussenrieder Rathaussaal aufgehängten Ölmalerei zu sehen ist. Allein wir dürfen nicht allzu kritisch sein und sollen uns vielmehr herzlich freuen, daß wir noch eine Abbildung des aus der früheren Baronenburg gestalteten, ursprünglichen Schussenrieder Klosters besitzen.

Wenn wir uns aber auch gegen seine bildliche Darstellung etwas skeptisch verhalten, so haben wir doch durchaus glaubwürdige schriftliche Nachrichten über diese Gebäulichkeit. Unanfechtbare Geschichtsquellen bezeugen nämlich, daß sie ein Fachwerkbau gewesen ist. Dieser alte Baronensitz war übrigens kaum einige Jahre lang zum Mönchskloster geworden, als er von harten Schicksalsschlägen getroffen wurde. Denn der zweite Propst hatte erst ein paar Jahre lang regiert, als unser Gebäude durch die Leute des Freiherrn Konrad von Wartenberg, eines Neffen der Klostergründer, beschädigt, ja sogar wenigstens teilweise eingestürzt wurde. Nach Beendigung der Fehde mit den Wartenbergern wurde es übrigens wieder ausgebessert. Dieses allererste Klostergebäude am Schussenursprung erhält in der Hauschronik eine ziemlich geringe Note. Es wird nämlich Seite 13 berichtet: „Das Klostergebäu war aber nur von Holz gar schlecht zusammengetragen, auch von diesem war ein guter Teil von den Wartenbergern abgebrannt worden. Daher fanden sich auch keine oder nur ganz wenige Kandidaten ein, welche hier den heiligen Orden verlangt hätten.“ Seite 7 charakterisiert der Chronist das anfängliche Schussenrieder Klostergebäude ebenfalls als etwas recht Unbedeutendes, indem er es nur so nebenbei als ein „hölzernes Klösterlein“ bezeichnet. Wenn wir diese Charakteristik ins Auge fassen, dann vermag uns das vormalige, durch die wartenbergischen Befehdungen größtenteils ruinierte, nach dem später getroffenen friedlichen Übereinkommen nur mangelhaft wieder zusammengeflückte Holzkloster nicht sehr zu imponieren. Allein der Verfasser der Hauschronik nennt bei dem Bericht über die Erstellung eines späteren, dem 13. Jahrhundert angehörigen massiven Klostergebäudes S. 16 das uranfängliche Kloster mit einer, jedoch bloß scheinbaren, Inkonsequenz „sehr fest“. Er schreibt: „Die größte Beschwernis im Bauen (des neuen Klosters) tat sich hervor, wo das Refektorium der Herren Kanoniker aufgeführt werden sollte, weil dort das sehr feste Schloß der Herren Stifter gestanden war, dessen Mauern man schier nichts abgewinnen konnte. Das einzige, was man hiebei zum Vorteil hatte, war, daß die Steine vom abgebrochenen Schloß fast zu den übrigen Gebäuden reichten.“ Wenn wir nun alle angezogenen Urteile über die erste

Schuffenrieder Mönchswohnung ins Auge fassen, so gelangen wir zu nachstehendem Schluß: Das aus der Baronenburg entstandene, anfängliche Schuffenrieder Kloster war ein nicht sehr imponierender Fachwerkbau, allein seine Grundmauern erwiesen sich als unverhältnismäßig fest, dick und umfangreich. Weil dieses Gebäude zu total anderen als klösterlichen Zwecken errichtet worden war, so war es in seiner späteren Eigenschaft als Kloster völlig unzureichend und konnte nur als provisorischer Notbehelf angesehen werden. Deshalb machte sich die Notwendigkeit der Erbauung eines neuen, geräumigeren, den monastischen Bedürfnissen in der traditionellen, typischen Manier gerecht werdenden Klostergebäudes von Jahr zu Jahr mehr und mehr geltend.

Der Standort des vormaligen Freiherrnschlusses und zugleich ersten Klosters von Schuffenried ist da zu suchen, wo seit Beginn des 13. Jahrhunderts in dem neuerstellten Ordenshaus sich das Mönchsrefektorium (zu unterscheiden von dem Speisesaal der Laienbrüder!) befunden hat. Dieses Refektorium der Chorherren lag zwischen dem südlichen Teil des sog. Hofgebäudes (dies ist der Westflügel) und dem Konventsbau (Wohnung der Mönche). Wenn wir Benennungen aus der Gegenwart gebrauchen wollen, so können wir sagen: Die alte Baronenburg, das früheste Schuffenrieder Kloster, stand auf dem Terrain zwischen der derzeitigen Amtswohnung des Forstmeisters und den gegenwärtig dem Hüttenwerksvorstand zugewiesenen Räumlichkeiten, somit etwa an demjenigen Teil des sog. alten Klosters (Schlusses), wo jetzt das Lokal der evangelischen Konfessionschule eingebaut ist.

Hier im ursprünglichen Klostergebäude wohnten die aus der damaligen Propstei Weißenau berufenen Norbertinermönche von 1183 bis zur Niederlegung dieses ersten Prämonstratenser-Ordenshauses zu Schuffenried im Jahr 1229. Ihr 46jähriger Aufenthalt in dieser ersten und ursprünglichen Behausung an der Schuffen war nur auf kurze Zeit durch ihr zeitweiliges Exil, eine Folge der sog. Wartenbergischen Wirren, unterbrochen worden.

B. Das alte Kloster.

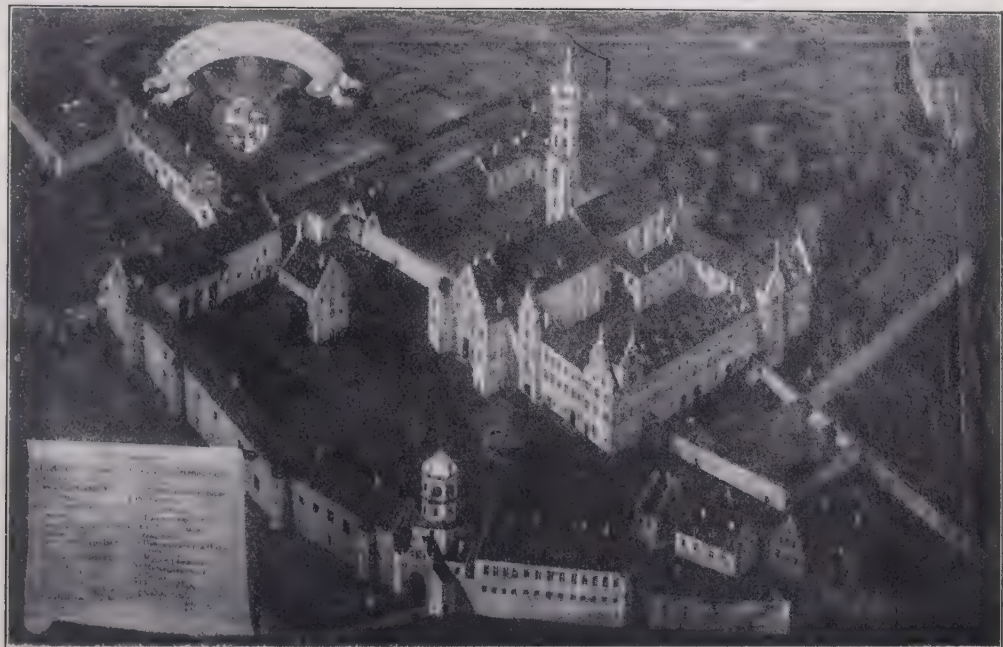
Im engeren Sinn versteht man heutzutage unter dem „alten Kloster“ dasjenige dreistöckige Gebäude, dessen Westflügel sich an die Südseite der früheren Reichsstifts- und jetzigen Pfarrkirche anlehnt und dessen südlicher Flügel sich parallel der Kirche gegen Osten hinzieht. Gegenwärtig sind in dem unmittelbar an die Kirche anschließenden Teil des Westflügels die Wohnungen der beiden Kapläne eingebaut, in die mehr südlich gelegene Partie aber Zimmer für den evangelischen Pfarrer und den Forstmeister; der Rest der evang. Pfarrers- und der Forstamtswohnung liegt im Südflügel des Gebäudes. Es schließt sich sodann in letzterem Flügel das protestantische Konfessionsschullokale und die Wohnung des Vorstandes des staatlichen Forstwerks an; weiter nach Osten hin liegen die Wohnungen und Kanzleien der Hüttenwerksbeamten. Der westliche und der südwestliche Teil des Hauses steht zur Zeit im Eigentum und in der Verwaltung der Domänenverwaltung, die anderen Gelfasse dagegen sind dem Bergrate unterstellt. In der Klosterzeit war

der Westflügel des alten Klosters das Hofgebäude, das alte Gastgebäude oder auch das vordere Kloster genannt worden. Der nördliche Teil des Westflügels trug auch den Namen Kellerei, der südliche aber Kanzlei. In diesem Traktus war auch die große und die kleine Hofstube. Den Aufenthalt im Westflügel des alten Klosters bezeichnete man ehemals bisweilen mit dem Ausdruck „zu Hof sein“. — Vom Südflügel hieß der westliche Teil ehemals „alter Konventsbau“, die östliche Partie aber „altes Priorat“. Der Konventsbau scheint so eingeteilt gewesen zu sein, daß die Küche in der Südwestecke (jetzt Forstamtskanzlei) lag, das Refektorium mit den darüber befindlichen Dormitorien im nächstfolgenden Teil des Hauses (jetzt Schulklokal), die Mönchszellen aber in den derzeitigen Amtswohnungen der Hüttenwerksbeamten. Das Priorat bildete so ziemlich die östlichste Abteilung des Ordenshauses; es ist schon lange niedergelegt.

Im weiteren Sinn begreift man unter „Altem Kloster“ übrigens nicht bloß das eben genannte weitläufige Gebäude, sondern sämtliche noch stehenden oder schon abgebrochenen Baulichkeiten, welche sich früher innerhalb der großen Klostermauer befanden, mit einziger Ausnahme des sog. neuen Klosters (der derzeitigen Heil- und Pflegeanstalt). Seinen Namen „Altes Kloster“ trägt dasselbe also nicht etwa im Gegensatz zum ursprünglichen Kloster, denn es ist ja jünger als dieses, sondern im Unterschied von dem erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts gebauten neuen Kloster, der jetzigen Heilanstalt.

1. Die Erbauung des alten Klosters.

Weil das ursprüngliche, aus der ehemaligen Baronenburg entstandene Klostergebäude den Bedürfnissen der Ordensgemeinde schon von Anfang an nicht genügte, zudem ein stets wachsendes Zufließen von Klosterberufungsaspiranten, namentlich auch solcher aus dem Adelsstande, stattfand und endlich die Finanzverhältnisse der jungen Propstei sich im 13. Jahrhundert merklich besserten, wagte Propst Konrad II. (1223 – 48) anno 1229 den Bau eines neuen Klosters; er ließ das ursprüngliche abtragen, weil an dessen Standort ein Teil des Neubaus zu stehen kam, und errichtete die Grundmauern für die projektierten Neubauten. Der Hauschronist zählt die unter Propst Konrad II. erstellten Gebäulichkeiten im einzelnen auf und schreibt über dessen Bautätigkeit Nachstehendes: „Er fing an, im siebten Jahr seiner Regierung zum neuen Kloster das Fundament zu legen. Das erste war das sog. Presbyterium oder der Chor in der Kirche, das Kapitelshaus, das Krankenhaus, zwei Refektorien, eines für die Kanoniker, das andere für die Brüder, wie auch alle Werkstätten, welche in einem Kloster erforderlich sind“ (Chronik S. 16). Pater Franz Mayr erwähnt in seinem Silberbuch noch besonders das Kloster selbst und in demselben den Schlaßaal und die Umfriedigung des gesamten Klostersrayons (S. 37). Unserem geistlichen Bauherrn lag somit vor allem anderen am Herzen die Vollendung der Klosterkirche. Um das Jahr 1185 hatte der erste Propst Friedrich bloß das Langhaus erstellen lassen. Propst Konrad II. aber hat anno 1229 dem Kirchenschiff auch noch einen Chor (Prie-



Kloster Schussenried (Plan von 1721).

sterraum) samt dem Altarraum angefügt. Übrigens wurde an die Stelle des von diesem Propst gebauten Chors gegen Ende des 15. Jahrhunderts der gegenwärtige gesetzt. Letzteren ließ nämlich 1493 Abt Heinrich Osterreicher (1480 – 1505) erbauen (s. Archiv f. christl. Kunst 1896, S. 14: Die Baugeschichte der Klosterkirche von Schussenried, von B. Rueh). Nach dem Ausbau der Ordenskirche ließ Propst Konrad die Fundamente zum Klosterbau graben, und zwar scheint der Ostflügel zuerst in Angriff genommen worden zu sein; denn an die Niederlegung des ursprünglichen Klosters ging man offenbar erst, nachdem neue Wohnräume für die Mönche fertiggestellt waren, wenigstens die allernotwendigsten. An den Chor bzw. an die Sakristei des Gotteshauses schloß Propst Konrad das sog. Kapitelshaus an, das man auch Kapitelskirche oder kurz das Kapitel nannte. Es diente teilweise als Lokal für einzelne religiöse, auch gottesdienstliche Zwecke, teilweise wurden in ihm auch wichtige und feierliche Versammlungen der Ordensmänner abgehalten. Es stand im sog. Konventshof, zwischen der Stiftskirche und dem Kloster selbst. Spätere Klostervorstände haben das Kapitel ausschmücken lassen. Z. B. ließ Abt Ludwig Mangold (1582 – 1604) in diesem geweihten Raum die Bildnisse sämtlicher ehemaliger Präpste des Klosters anbringen.

Anschließend an das Kapitel ließ Propst Konrad auch Räumlichkeiten zum Aufenthalt für erkrankte Mönche erstellen. In ihrer Gesamtheit nannte man diese Krankenzimmer die Krankenabteilung, das Krankenhaus oder auch die Infirmerie des Klosters. Diese Räume für die Kranken lagen anfangs im Ostflügel, später wurde die Infirmerie in den östlichen Teil des Südflügels ver-

legt, damit die kranken Bewohner des Hauses möglichst von den gesunden getrennt seien. — Der Südflügel nun wurde ganz besonders als Wohnung für die Ordensmänner eingerichtet; er erhielt deshalb den Namen Konvents-
bau. Mehr gegen Westen hin enthielt dieser Flügel das Refektorium der Chorherren. Der Platz, wo dieser Speisesaal der Mönche zu liegen kam, war die denkwürdige Stätte, wo vorher sich das in das ursprüngliche Kloster umgewandelte Baronenschloß befunden hatte. Als bemerkenswert wird berichtet, daß die Beseitigung der Grundmauern der ehemaligen Freiherrenburg den Bauleuten sehr viel Mühe bereitet habe. Außerdem ist beachtenswert die Tatsache, daß Propst Konrad für die Laienbrüder ein eigenes Refektorium erbaut hat. Wenn nämlich für die Konversbrüder ein eigener Speisesaal nötig war, dann wird daraus mit Recht der Schluß gezogen, es müsse zu Anfang des 13. Jahrhunderts die Zahl der Brüder im Verhältnis zu den eigentlichen Chorherren eine ungewöhnlich große gewesen sein. Schon der Hauschronist schrieb den Satz: „Daß man in den ersten Zeiten des Prämonstratenserordens mehr Konversbrüder als heutzutage (um 1760) aufgenommen hat, ist nicht nur eine Tradition, sondern es erhebt sich daraus, daß sie in Schussenried ein besonderes Refektorium gehabt haben. Wegen vier oder sechs Brüdern würde man nichts Besonderes gemacht haben“ (Hauschronik, 1. Teil, S. 112). — Unter Propst Konrad entstanden in Soreth aber auch sämtliche Werkstätten, die in einem Klosterhaushalt herkömmlich sind. Somit ist unter seiner Regierung auch die Klostermühle eingerichtet worden. Darum sind vom 13. Jahrhundert bis in das 19. Säkulum hinein zu Schussenried drei Mahlmühlen im Betrieb gewesen. In dem Mühlegebäude der Propstei befand sich auch noch die Klosterbäckerei. Letztere führte, und zwar sogar auch im Volksmund, den Namen Pfisterei. Leider ist dieses alte Pfisterei- und Mühlegebäude anno 1627 durch Feuer zerstört worden. Den 4. Dezember des genannten Jahres brannte es nämlich nieder samt allen in ihm aufgespeicherten Mehl- und Getreidevorräten, wodurch der Schaden noch bedeutend vergrößert wurde. Verschuldet war das Unglück von dem lässigen Klostermüller Matthäus Schickler, aus Guttenzell gebürtig. Derselbe hatte die Mühle leer laufen lassen und die Mühlpfanne aus Bequemlichkeit nicht geschmiert. Letztere war glühend geworden, und das Feuer nahm so sehr überhand, daß ihm nicht mehr Einhalt getan werden konnte. Der unzuverlässige Müllerknecht hatte sich schon um sieben Uhr zu Bett begeben. Leider stellte es sich heraus, daß in der kritischen Zeit auch der Nachtwächter im Torstübchen tief geschlafen hatte. Daher wurden beide aus ihrem Dienst entlassen (Hauschronik, 3. Teil, S. 58). Dieses Doppelhaus, in dem Getreide gemahlen und Brot gebacken wurde, muß übrigens sehr rasch wieder aufgebaut worden sein; denn schon im Jahre 1628 wurde von einer „neuen“ Pfisterei geredet (Chronik, 3. Teil, S. 60). Dieses im dritten Dezennium des 17. Jahrhunderts wieder aufgebaute, neue Mühle- und Bäckereigebäude existiert zur Stunde noch, nur dient es anderen Zwecken; es wird von zwei Hüttenwerksangehörigen bewohnt und dient zur Aufbewahrung von Produkten der Hüttenwerksschlosserei. An seiner Außenseite ist folgende Inschrift angebracht: „Matthaeus Rohrerus, Monasterii humilis Abbas,

molendinarium hoc per incendium quarti Decembris A. 1627 in cineres redactum de novo reaedificavit. Anno † 1628.“ Das daselbst angebrachte Wappen des Abtes Rohrer (drei Weiherrohre) ist jetzt noch wohl erhalten. Auch die übrigen Werkstätten: Schmiede, Schreinerei, Wagnerei, Schlosserei, dürften ebenfalls von obigem baufreudigen Kloostervorstand Konrad II. herrühren. Daß er auch für die notwendigen Ökonomiegebäulichkeiten besorgt war, scheint bei der klösterlichen Selbstbewirtschaftung der Grundstücke selbstverständlich zu sein. Wie es bei den Ordensniederlassungen üblich war, hat er den gesamten Gebäudekomplex mit einer Ringmauer umgeben und durch ein Tor abschließen lassen. Denn es scheint sicher, daß das jetzt noch stehende, sog. untere Tor auf diesen Propsteivorstand zurückzuführen ist. Dieser alte Toreingang macht den Eindruck großer Solidität, allerdings scheint sein südwestlicher Giebel im Lauf der Zeit je nach dem herrschenden Baustil mehrfache Änderungen erfahren zu haben, auch das Tortürmchen hat die Fassung seiner Bedeckung (Helm, Kuppel usw.) mehr als einmal gewechselt.

So ist denn Propst Konrad II. als der eigentliche Erbauer des alten Klosters anzusehen. Was spätere Kloostervorstände an weiteren Baulichkeiten zu dem von ihm Erstellten hinzugefügt haben, ist nur als eine Erweiterung und Verschönerung des von Propst Konrad Grundgelegten anzusehen. — Unter den späteren Präpsten ruhte die Bautätigkeit. Nachdem aber die Vorstände der Schussenrieder Ordensniederlassung die äbtliche Würde erlangt hatten, steigerte der erhöhte Rang auch die Pflichten der Repräsentation und vermehrte die Bedürfnisse. Während die Präpste noch keine von dem eigentlichen Klostergebäude abge sonderte Amtswohnung besaßen hatten, schritt dagegen der dritte Abt Heinrich Österreicher (1480 — 1505) zum Bau einer eigenen zweistöckigen Abtswohnung, die er oberhalb der ebenfalls von ihm westlich an die Klosterkirche angebauten Vorhalle anno 1482 einrichten ließ. Diese über dem westlichen Zugang zur Klosterkirche gelegene äbtliche Behausung führte den Namen Abtei oder Prälatuur. Mit Rücksicht auf die beiden Stöcke derselben redete man von oberer und von unterer Abtei, in welcher letzterer sich die Hauskapelle des Reichsstiftsvorstands befand. Nach der Klosteraufhebung war die alte Abtei bis 1880 dem Valentinskaplan, jetzt aber ist dieselbe dem Pfarrer als Pfründwohnung zugewiesen. Abt Heinrich hat u. a. auch den Kreuzgang überwölben lassen, der schon zur Zeit der Präpste als Begräbnisplatz der Mönche diente. Der Gang ist mit Backsteinen belegt, und auf vielen derselben kann heute noch der Name, das Geburtsdatum und der Todestag der einzelnen verstorbenen Chorherren abgelesen werden. Über dem Kreuzganggewölbe ließ der gleiche Abt anno 1486 die Bibliothek anlegen, die in späterer Zeit auch als Archiv diente. Heutzutage ist dieser Raum ein Oratorium und wird Chörle genannt. Neben dem Wappen Österreichers (ein über einem Dreieck aufgehender, fünfstrahliger Stern) ist noch die Inschrift zu lesen: „Hainricus Östericher huc abbs. decretorum doctor hanc primus erexit bibliothecam.“ — Auch der unmittelbare Nachfolger Österreichers, Abt Johannes Wittmayer (1505 — 44), entfaltete eine rege Bautätigkeit. Innerhalb der Klostermauern wurde von ihm das Kornhaus erstellt; es stand

ganz in der Nähe des westlichen Kircheneingangs und wurde später in ein Bräuhaus umgewandelt (Chronik, 2. Teil, S. 58). Dieses alte Klosterbräuhaus existierte noch bis in das 19. Jahrhundert hinein und war der Familie Halder in Pacht gegeben. Es wurde erst anno 1842 abgebrochen.

Außerhalb des Klosterbezirks im engeren Sinn erbaute dieser Abt das obere Wirtshaus zum „Löwen“, das zugleich auch als Gerichtshaus zu dienen hatte. Eine bereits der Verwitterung entgegengehende Inschrift auf einer Sandsteinplatte hat folgenden Inhalt: „Im 1513. jar hat Her Johannis Witmayer von Mengen Prelat des würdigen gotshavs Schyssenriet dies Gerichts- vnd Bierzhavs machen vnd zu gedechtnis der Stifter sin wapen in diesen Stein hownen lassen. Gott sy gelopt vnd alles himlisch her.“ Außer dieser in gotischen Minuskeln gegebenen Inschrift ist auch noch das Wappen des Abtes Johannes zu sehen: Über einem Dreieck, den ein kleines Kreuz schmückt, zwei schwarze gekreuzte Pilgerstäbe (Eisenstäbe) in silbernem Feld. — Der gleiche Abt hat auch noch das Kranken(Siechen)haus von St. Martin 1515 erbaut; in demselben sollten eventuell mit ansteckenden Krankheiten behaftete Insassen des Klosters Aufnahme und Verpflegung finden. Auch das Haus des Baders hat diesem Kloster Vorstand seine Entstehung zu verdanken (Hauschronik, 2. Teil, S. 59). — Eine wesentliche Erweiterung des für die Klosterbauten nötigen Gebietes und eine Umfriedigung desselben gegen Nordosten hin datiert von dem Abt Benedikt Wall (1552 — 72). Der Chronist berichtet folgendes: „Diesem Herrn Prälaten haben wir zu danken den großen Baumgarten bis zu dem oberen Tor, welchen er mit der Mauer umfassen, allwo er auch das Tor samt dem darauffstehenden Rekreationszimmerlein zu Allenwinden hat erbauen lassen“ (Hauschronik, 2. Teil, S. 133). Das obere Tor ist also erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts erstellt worden; zum Abbruch kam es anno 1842. Dasselbe hatte seinen Standort zwischen dem derzeitigen oberen Bräuhaus und dem sog. Ölberg, an der Straße nach Steinhausen — Biberach, gegen Nkreute hin. Es war ganz von Steinen gebaut und mit Ziegelplatten gedeckt. An seiner rechten Seite (von Schussenried aus gesehen) war ein großer massiver Turm angebracht; auf dem Gebäude bewegten sich drei eiserne Windfahnen. Bei der Einfahrt im Turm war ein großes tannenes Doppeltor mit mächtigem, gedecktem Schloß, zwei eisernen Schlenkern und zwei Glocken. In diesem Torgebäude befand sich eine Wohnung. Der Eingang zu derselben war rechts im Turm, die Eingangstüre war aus Tannenholz. Wenn man 22 Stufen einer eichenen Wendeltreppe, auf der drei eichene Kreuzstöcke mit kleinen Scheiben waren, erstiegen hatte, gelangte man in die Torwärtsbehäufung (zuerst links die Küche, dann die Wohnstube, daneben ein kleines Zimmer). Von hier aus führte eine tannene Stiege mit 13 Tritten unter das Dach (Inventarium der der Gräfl. Sternberg'schen Gutsberrschaft eigentümlichen Gebäulichkeiten vom Jahr 1825, S. 204 ff.). Eine Bleistiftzeichnung dieses ehemaligen Schussenrieder Wahrzeichens hat der überaus tüchtige Lithograph E. Emele von Biberach hinterlassen; sie war vor 30 Jahren noch im Besitz des dortigen Buchhändlers Hetsch und scheint in das Eigentum des Amtsrichters P. Beck

übergegangen zu sein. Das Tor war eine Zierde Schussenrieds und bot eine herrliche Aussicht auf die nähere Umgebung und in die fernen Alpen; es war geschmückt mit dem Wappen des Erbauers (über einem goldenen lateinischen W ein goldener Stern in blauem Feld), das wir in einer Abhandlung über alte Ansichten von Schussenried näher beschreiben.

Als einen nicht wenig baulustigen Prälaten haben wir den Abt Oswald Escher (1575 – 82) zu erwähnen. Er ließ im Jahr 1579 die Abtei, das Refektorium, den Saal, die Kapelle oder äußere Kirche (gemeint ist offenbar die Liebfrauenwallfahrtskapelle) und das Kapitel ausmalen und zieren, wie auch den Gang nach dem Konventsgarten (Hauschronik, 2. Teil, S. 188). Diese Malereien müssen vortrefflich gewesen sein; denn sie werden vom Hauschronisten geradezu als Kunststücke bezeichnet. Leider sind diese Produkte der Malerei teils einem zu Anfang des 17. Jahrhunderts durchaus notwendig erschienenen Neubau verschiedener Teile des klösterlichen Gebäudekomplexes, teils aber dem von den Schweden entfachten Schadenfeuer zum Opfer gefallen. Abt Oswald begnügte sich aber nicht mit der Renovation und Verschönerung bereits bestehender Baulichkeiten, vielmehr stellte er auch einen bedeutsamen Neubau her. Dies scheint der Gastbau, die Herberge für die Fremden, gewesen zu sein, welche wie das spätere Haus der Gäste gegen Süden hin an der Klostermauer stand. Unter dem Früchtaufzug dieses Gebäudes war eine Steinplatte in die Mauer eingelassen mit der Inschrift: „Anno Domini MDLXXIX = (1579) hat der ehrwürdige Her, Her Oswald Abt des Gotsbus zu Schussenried diesen Bmw laßen machen“ (vgl. Diözesanarchiv von Schwaben, 1895, Nr. 7: Klosterneubau von Schussenried, von P. Beck). Dieses Gebäude stand da, wo nach der Klosteraufhebung die sog. Kanzlei war, nicht weit vom unteren Tor weg. — Der Nachfolger Eschers, Abt Ludwig Mangold (1582 – 1604) hat sich vornehmlich um den Neubau der Abtei verdient gemacht. Im Jahre 1591 wurde die jetzt noch vorhandene „steinerne Schnecke“ (Wendeltreppe) erstellt. Über derselben findet sich jetzt noch als Schlussstein der Treppenüberwölbung das Wappen des Prälaten Mangold vor. Der Steinmeß erhielt nebst der Kost noch 73 fl. 24 fr. an Geld. Die rauhen Steine zu dieser Treppe wurden über Buchhorn aus Norschach bezogen. In die Küche ließ er eine neue Brunnenleitung einrichten. Die Steine dazu, wie auch die Röhren und die bleiernen Teichel wurden aus Konstanz bezogen. Sie kosteten 156 fl. 49 fr. bar. Überhaupt unterzog er die ganze Abtei einer gründlichen inneren Renovation. Heutzutage noch gibt eine außen an der Prälatur angebrachte Steintafel hievon Kunde. Die Inschrift in großen lateinischen Buchstaben lautet: „Ludwig Abte zu Schussenriet hat diese Gemach anderst erbowen lassen im Jahr 1590.“ Beim Treppenaufgang zur Abtei ist auf halber Höhe zwischen Eingang und Beletage zu linker Hand noch ein steinernes gotisches Türgericht zu sehen. An der Oberschwelle steht die Jahrzahl 1591 und die Anfangsbuchstaben des Namens des Baumeisters oder des Steinmeßes H. S. samt seinem Meisterzeichen. Nachdem die Restauration der Prälatur ganz befriedigend ausgefallen war, entschloß sich Abt Mangold auch noch zur Aufstellung eines Monumentalbrunnens im Klosterhof; anno 1593

ließ er diesen steinernen Brunnen setzen. Derselbe kam auf 366 fl. 47 kr. zu stehen: Die Marienstatue, welche die steinerne Brunnen säule zierte, und der Brunnen selbst erforderten eine Geldausgabe von 343 fl. 23 kr., Krone und Zepter des Madonnenbildes kosteten 2 fl., deren Vergoldung 12 fl. 24 kr., das Hinaufstellen, Vertiffen und Anstreichen 9 fl. (Chronik, 2. Teil, S. 204). Auf das untere Tor ließ Abt Ludwig ein zweites Glöckchen hängen, um so die Toruhr zum Viertelstundenschlag zu bringen. Das Klosterbrunnenmonument, das sein Dasein dem Prälaten Ludwig Mangold zu verdanken hatte, erreichte übrigens nicht einmal ein Alter von hundert Jahren; denn im August 1684 wurde an seiner Statt ein neuer achteckiger, ebenfalls steinerner Monumentalbrunnen durch Abt Tiber Mangold errichtet. Dieser zweite Reichsstiftsbrunnen war dem ersten sprechend ähnlich. Für die Steine, die Säule, das Marienbild und die beim neuen Brunnenbau erforderliche Arbeit wurden 700 fl. aufgewendet (Chronik, 3. Teil, S. 290). Der schöne Klosterbrunnen, eine edle Zierde des Schussenrieder Klosterhofes, stand fast an der gleichen Stelle, wo vor etwa 30 Jahren der mächtige, aus dem Mochenwanger Wald stammende erratische Block mit dem in Erz gegossenen Bild des Kaisers Wilhelm I. Aufstellung gefunden hat. Kurz vor seinem Tod muß Abt Ludwig Mangold auch noch für die Renovation des Speisesaals der Mönche gesorgt haben; denn in dem Bericht über die solenne, den 9. Januar 1605 vollzogene Benediktion seines Nachfolgers, des Abts Christophorus Müller, bezw. über das auf sie folgende Festmahl schreibt der Hauschronist: „Zu Mittag speiste man in der Hofstube, weil in dem neureparierten Refektorium noch keine Fenster waren“ (Chronik, 3. Teil, S. 3). Abt Martin Dietrich (1606–21) sodann hat einen neuen Saal erbauen lassen, in welchem die Wahl seines Nachfolgers, des Prälaten Matthäus Rohrer, stattfand. Es scheint dies ein Fest- und Prunksaal gewesen zu sein (Chronik, 3. Teil, S. 41). Wie später, so wird auch zu Beginn des 17. Jahrhunderts schon von einem Konventstor gesprochen. Anno 1614 gab der Visitator des Reichsstifts, der Generalvikar des gesamten Norbertinerordens, Abt Servatius Lairvelz, Befehl, daß ein Pförtner für das Konventstor zu bestellen sei, damit im Kloster eine bessere Klausur gehalten werde und man nicht wie bisher den ganzen Tag unangemeldet in den Konvent laufen könne (Chronik, 3. Teil, S. 20). (Schluß folgt.)

Die vor geraumer Zeit abgefaßte, noch unter der früheren Redaktion in Druck gegebene und gesezte Arbeit kam gerade noch rechtzeitig zur Feier des goldenen Priesterjubiläums des um Kunst und Geschichte von Abtei und Kirche von Schussenried hochverdienten Verfassers. Die Leser seien auf das inzwischen erschienene, auf gründlichen Vorstudien beruhende Buch des zu früh hingeshiedenen Pfarrers K o h l e r über Schussenrieds Kloster und Kirche hingewiesen. (Anm. d. Red.)



Steinhausen, OA. Waldsee, Pfarrkirche. Außenansicht von Süden.

Eindrücke aus der Wallfahrtskirche zu Steinhausen OA. Waldsee.

Von Professor Dr. J. Kehr, Tübingen.

Die Kirche von Steinhausen gehört zu den besterforschten des Landes. Muchall-Viebrock, der Biograph ihres Erbauers, hat ihr einen größeren Abschnitt gewidmet, und im Jahrgang 1914 (S. 75 ff. und 92 ff.) des „Archivs“ hat uns Kueß-Friedingen in ihre Baugeschichte eingeführt. Der Bauherr ist Abt Didakus Ströbele von Schussenried. Der Anlaß zum Neubau ist die Baufälligkeit der alten Kirche, der Raumangel in derselben, aber auch das Streben, Gott und Maria zu ehren und — den Klosteruntertanen eine Erwerbsmöglichkeit zu bieten. Die Verhältnisse sind also ähnlich wie bei den Neubauten von Rot, Wiblingen usw., und der Zweck wurde auf der ganzen Linie erreicht. Das Volk jubelte über die Herrlichkeit des Werkes, zollte ihm durch gesteigerten Besuch seine Anerkennung und damit Gott und Maria die Ehre und tilgte mit dem Verdienst beim Neubau seine Schulden. Der Abt allerdings bezahlt seinen Wagemut (Konventsmeinung: Auslagen bis 9000 Gulden, tatsächlicher Aufwand ca. 50 000) mit seiner Stellung. Aber schon bald nachher läßt einer seiner nächsten Nachfolger die für das neue Gotteshaus erstellten Altäre verschwinden und durch die noch vorhandenen



Steinhausen, Pfarrkirche. Hochaltar.

von Joachim Frühholz-Weingarten ersetzt (1748–50). Die Kirche ist ein Werk des Architekten und Stukkators Dominikus Zimmermann aus Landsberg, des Erbauers der Klosterkirche in Sießen bei Saulgau, der Kirchen in Landsberg, Günzburg, Pöding, Wies usw. Die Fresken stammen von seinem Bruder Johann Zimmermann; die Ölbilder der Seitenaltäre von Johann Esperlin von Degernau bei Ingoldingen, die des Hochaltars von Franz Martin Kuen-Weissenhorn und Xaver Forstner-Dietenheim. Der Abt hat also

tüchtige Kräfte herangezogen, war aber in der angenehmen Lage, mehrere derselben aus nächster Nähe holen und ein Werk erstellen zu können, das in allen seinen Teilen, vom Turm- und Schiffbau bis zur Türklinke verklärt ist vom Glanze echter Kunst.

Vergleicht man es mit gleichzeitigen Kirchenbauten, so wird man sich seiner Eigenart sofort bewußt. Bei einer Fahrt von Vöhringen nach Wattenweiler oder Schussenried, den Aussteigestellen für Steinhausen, grüßt es den Reisenden schon von weiter Ferne. Wer aber seinen Stil nicht schon kennt, möchte



Steinhausen, Pfarrkirche. Kanzel mit linkem Pfeiler.

zur Vermutung kommen, ein Gebilde gotischen Stils vor sich zu haben. Mit seinen hohen Außenmauern, seinem steilen Dach, seinem schlanken, das Schiff um volle zwei Geschosse überragenden Turm ist es weniger der Ausdruck behäbigen Lagerns und Sichausbreitens (vgl. die Kirche von Siesse, Wiblingen, Zwiefalten usw.), als der eines himmelansturmenden Sursum corda! Wohl treten bei näherer Betrachtung die Bauformen und Stileigentümlichkeiten des Übergangs vom Barock zum Rokoko deutlich hervor, aber der Eindruck spielender Bewältigung der Massen und leichtbeschwingten Emporschießens und Aufwärtstrebens bleibt. Eine weitere Eigentümlichkeit ist die glückliche Harmonie zwischen reichbewegtem Leben und erhabener Ruhe. Turm und Chor schließen die Schmalseiten geradlinig ab und das Mittelstück der Langseiten

verläuft geradlinig. Die Verbindung der einen Geraden zur andern ist jedoch eine elegante Kurve. Der Turm hebt rechteckig an, geht dann aber ins Achteck über und klingt aus in einem feingekuppelten Helm. Betritt man das Innere oder betrachtet man auf dem Grundriß die Außenmauer und die Innenseiler nebeneinander, so ist man überrascht über die erhabene Ruhe: außen das Nebeneinander des rechten Winkels und der Kurve, innen ein Sichzusammenschließen der Pfeiler zu einem feingerundeten Oval. Ebenso ist das Chorrinnere ein dem Schiff quer vorgelegtes Oval. In der Ruhe aber doch wieder reiche Bewegung: der Zwischenwand zwischen zwei Fenstern je ein Pilaster vorgelegt und in leichtem Bogen hinübergreifend zu dem zugehörigen Mittelschiffpfeiler, dieser in ähnlicher Weise mit seinem Nachbar zur Rechten und zur Linken verbunden und durch ein herrliches Gewölbe mit seinen Antipoden auf der anderen Schiffsseite sich berührend. Auf jedem der Schiffspfeiler thront ein Apostel, die beiden Apostelfürsten aber stehen zur Linken und Rechten des Hochaltars, von je zwei wuchtigen Säulen flankiert. Die Fenster nicht in breiter Fläche vom Scheitel bis zum Sockel die Außenwände durchschneidend und ihren Zusammenhalt gefährdend, sondern je in ein Ober- und Unterfenster geteilt. Der Farben entbehren sie erfreulicherweise. Denn sie sollen nur die reichen Farben und Formen des Innern ins richtige Licht rücken, aber ihnen keine Konkurrenz machen. Sonst wäre es des Guten zuviel: der Fußboden aus gebrannten Tonplatten in sanftem und warmem, aber nicht aufdringlichem Rot, das feine Braun des geschnitzten Gestühls, der Altäre, Beichtstühle und Kanzel darüber, die Zierglieder an Pfeilern und Gewölbezwickeln durch wohlabgestimmte Farben betont und durch Engel, Putten, Vasen, Girlanden, Ranken und Blendgalerien belebt — das alles braucht nur genügend Licht, um zur Geltung zu kommen. Farben auch noch in den Fenstern würde dem Gesamteindruck schweren Eintrag tun. Insbesondere wäre Gefahr, daß eine Minderung des Lichtes von außen die herrlichen Gewölbfresken Johann Zimmermanns verdunkeln würde, und sie sind nun doch der schönste Schmuck der ganzen Kirche und eine grandiose Verherrlichung der Mutter Gottes, der sämtliche Fresken des Schiffs gewidmet sind. In kleineren Darstellungen werden die Einzelszenen ihres Erdenlebens geschildert, unter der Orgelbühne speziell ihr Tod, am Gewölbe aber ihre Verherrlichung: die Himmelfahrt, der Willkomm im Himmel, die Huldigung der Heiligen, darunter die Verehrung Mariens durch die vier großen Weltteile, jeder repräsentiert durch eine Frauengestalt mit entsprechendem Schmuck und Gefolge — herrliche Figuren nach Form und Farbe. Besonders imponiert die Vertreterin Europas, eine wahrhaft königliche Erscheinung. Auch wer nicht weiß, daß es eine freie Darstellung der Kaiserin Maria Theresia ist, muß in ihr die Beherrscherin der Völker erkennen. Aber trotz der Betonung der Herrschermacht in der Hauptfigur kommt daneben die Gestalt der Kirche in ihrer Milde, Demut und Bescheidenheit dennoch zu ihrem Rechte. Ein ähnliches Nebeneinander von Mächtigem und Zartem, Selbstbewusstem und Bescheidenem zeigen die übrigen Gruppen. Und das Paradies mit seinem lichten Himmel, seinen herrlichen Bäumen, Sträuchern und Blumen, Bächlein und Brunnen,



Steinhausen, Pfarrkirche. Kapitäle der linken Pfeilerreihe.

und das erste Menschenpaar in seiner naiven Anmut und Unschuld bringt drastisch zum Bewußtsein, „was uns Eva raubte“ und Maria uns zurückbrachte. So hat die Kunst neben die plastische Darstellung der Schmerzensmutter im Gnadenbilde des Hochaltars eine packende Verherrlichung der glorreichen Himmelkönigin in den Fresken des Schiffgewölbes gestellt, eine Predigt in Farben für die Wallfahrer, die Erdennot und Erdensorge hiehertragen, um Lebensmut und Siegeshoffnung mit hinauszunehmen in das Gewühl und Getriebe des Alltags und die Kämpfe und Stürme der irdischen Pilgerfahrt.

Ist einmal das Gnadenbild erwähnt, ein kostbares Erbstück aus dem Mittelalter, so muß auch der grandiose Rahmen gewertet werden, den man ihm gegeben: der Hochaltar. Er ist bereits der zweite seit dem Neubau des Abtes Ströbele von Schussenried. Der erste stammte von Gabriel Weiß aus Wurzach und hatte zwei Mensen (ähnlich die Altäre der nördlichen Seitenkapelle des Straßburger Münsters) und mochte sich bei dem großen Andrang an Wallfahrtstagen als sehr praktisch erweisen, war aber zu blockisch und wurde deshalb um die Mitte des 18. Jahrhunderts durch den jetzigen ersetzt von Joachim Frühholz von Weingarten. Flankiert ist er durch je eine Galerie mit Treppe zu beiden Seiten. Spuren an ersteren scheinen eine alte Tradition zu bestätigen, daß die Wallfahrer auf der einen Seite emporstiegen, um das Gnadenbild zu verehren, und auf der andern ins Schiff zurückkehrten. Es müßte also ein Gang quer über den untern Teil des Altars geführt haben. Sind seine Maße gegenüber denen seines Vorgängers auch etwas reduziert, so ist er immer noch wuchtig genug, um das Raumbild des Kircheninnern würdig abzuschließen. Beim ersten Anblick überrascht er durch das Nebeneinander disparater Elemente. Und doch ist es den Künstlern gelungen, sie harmonisch

zusammenzustimmen. Über dem Tabernakel die gotische Pietà, sich abhebend von Kuens Kalvarienbild, flankiert von den majestätischen Figuren der Fürstapostel zwischen je zwei Säulen. Also Gotik und Rokoko, Architektur, Plastik und Malerei haben ihre Beiträge gegeben. Aber sind auch Technik und Formen verschieden, so sind sie doch verbunden durch die Wucht der Gedanken: im Tabernakel derjenige, von dem der Apostel sagte: „So oft ihr dieses Brot esset oder den Kelch trinket, sollt ihr den Tod des Herrn verkündigen, bis er kommt“ (1. Kor. 11, 26), über dem Tabernakel sein entseelter Leichnam auf dem Schoße seiner trauernden Mutter, zu ihrer Rechten Petrus, der dem Meister im Kreuzestode nachfolgte, zur Linken Paulus, der bei seiner Predigt nichts wissen zu sollen glaubte, als Jesum Christum und diesen als den Gekreuzigten (1. Kor. 2, 2), zwischen den beiden auf dem Altarblatt das leer in die Luft starrende Kreuz, von dem der Leichnam soeben abgenommen worden war, und die wenigen, die dem Herrn die Treue gehalten bis in den Tod und darüber hinaus: das stimmt alles trefflich zusammen. Und wirken in der Plastik die Formen, so reden in der Malerei die Farben. Man achte einmal darauf, wie fein die verschiedenen Farben zusammengestellt, wie harmonisch die verschiedenen Werte ein und derselben Farbe gegeneinander abgetönt sind und wie sie miteinander wetteifern, die Gedanken und Stimmungen auszudrücken, die die hl. Geheimnisse wecken sollen. — Die Seitenaltarblätter, namentlich das düftig gemalte Rosenkranzbild des einen, schließen sich würdig an.

Leider ist der alte Paramentenschatz dem Zahn der Zeit zum Opfer gefallen, aber er hat doch einen würdigen modernen Ersatz gefunden. Dagegen künden noch einige Glanzstücke der Kleinkunst von der guten alten Zeit: ein Kreuzpartikel, ein Kelch und namentlich eine Monstranz vom Jahre 1513 in graziosem, um einen Zylinder sich konzentrierendem Aufbau, zu beiden Seiten des Zylinders feine, vergoldete Heiligenfigürchen, die sich vom Silberton der Monstranz trefflich abheben.

Wogen durch die Räume des Gotteshauses noch, wie am letzten Osterfeste, die Klänge des *Alleluja* von Händel, des *Emitte spiritum tuum* von Schützky, des *Pange lingua* von Bruckner und der Messe von Haydn, so ist das ein Zusammenstimmen von Formen, Farben und Klängen, wie man es wohl in wenigen Landkirchen finden dürfte.

Zwei Wünsche sind es, die sich uns in Steinhausen immer wieder aufdrängten: Möchte dies Juwel christlicher Kunst die wohlverdiente Beachtung finden, namentlich bei der studierenden Jugend! Eine Wandlung nach Buchau, Steinhausen und Schussenried bietet ein interessantes Nebeneinander zeitlich sich nahe berührender Stilnuancen. Und möchte die Kirche mit ihrer bis auf den unscheinbarsten Holzkleuchter hinaus stielichen Einrichtung den Künstlern und Kunsthandwerkern reiche Anregung bieten — nicht zum sklavischen Kopieren, sondern zu persönlichem Schaffen und Gestalten im Sinn und Geiste ihrer Zeit. Wie fremd nehmen sich oft moderne Zutaten in Barock- und Rokokokirchen aus! Hier ist Raum und Inhalt, Bau und Schmuck aus einem Guß, und ein ganzes Marienleben strahlt von Decke und Zwickeln nieder: mögen sie Schule machen!

Ein alter Tübinger Jubiläumspokal aus einer Ulmer Goldschmiedswerkstatt des 17. Jahrhunderts.

Von Anton Mä g e l e.

Aus dem Privatbesitz einer dem oberschwäbischen Adel angehörigen Frankfurter Familie hat vor kurzem das Landesgewerbemuseum in Stuttgart einen silbernen Pokal erworben, dessen Herkunft, Bestimmung und künstlerische Ausführung in gleichem Maße unser Interesse beanspruchen darf, doppelt im Jubiläumsjahr der Heimatuniversität. Um zuerst die Neugierde der akademischen wie nichtakademischen Freunde der Landeshochschule zu befriedigen, sei als erstes Geheimnis verraten, daß das Kleinod schwäbischer alter Goldschmiedekunst zum zweiten Jahrhundertjubiläum der Universität T ü b i n g e n im Jahre 1677 gewidmet wurde, und zwar von der freien Reichsstadt E s l i n g e n. Die drei Inschriften auf den drei mittels einer Dreieckplatte vereinigten Bechern zeigen die feierliche W i d m u n g an.

Wir kennen aus jüngsten Veröffentlichungen des früheren Universitätssekretärs Rienhardt und Professors Roth die traurige Geschichte des alten wie des neueren U n i v e r s i t ä t s s c h a s e s, der zuletzt den Brandschakungen der Napoleonischen Zeit zum Opfer fiel. Um so erfreulicher wirkte die Kunde von einem seltenen Stück, das sicher einst zur Tübinger Universitätschaskammer gehört hat, auf den einstigen Tübinger Studenten ein, und ich glaubte noch am Vorabend des Hochschuljubiläums mich beeilen zu müssen, weiteren Kreisen von der wie es scheint bislang einzigen Spur eines solchen Kleinods Mitteilung zu machen. Die in früherer Publikation ausgedrückte Hoffnung auf Wiedergewinnung des Schases durch einen Mäzen mit oder ohne Namen ist glücklicherweise in Erfüllung gegangen *). Daß nicht nur diese geschichtlich bedeutsame Dedikation das aufgespürte Juwel barocker Goldschmiedekunst der Beachtung oder Erwerbung wert macht, soll seine kurze B e s c h r e i b u n g dartun. Der merkwürdig geformte, dreiteilige Becher mißt in der Höhe 35,5 Zentimeter. Ganz aus Silber gearbeitet, mit teilweiser Vergoldung, setzt sich der Pokal aus Fuß, Schaft und Becher mit Aufsatz zusammen, alle Hauptteile aber sind ganz eigenartig, um nicht zu sagen eigenwillig, ausgearbeitet. Der ziemlich hohe Fuß ist zweistufig und kreisrund; teilvergoldete Kriegseembleme sehen wir darauf in köstlicher Treibarbeit. Der obere Abschluß ist als Erdboden gestaltet, darauf erhebt sich eine teilvergoldete, beflügelte weibliche Figur. Als Allegorie offenbar gedacht, dient sie als Schaft. Kunstvoll balancierend auf dem metallenen Erdgrund, weist die Frauengestalt mit der linken Hand nach unten, mit der rechten nach oben. Auf ihrem Haupt baut sich eine Art Kelchkapitell auf, das die große Platte mit den Bechern trägt. Auf der mit liegenden Kanonen verzierten Dreieckplatte sind drei im Vierpaß sich öffnende

*) Wie ich nachträglich in Erfahrung brachte, ist der Becher für das Landesgewerbemuseum vor wenigen Jahren erworben worden, was auch nach der eben erschienenen Jubiläumsschrift der Tübinger Chronik bisher in Tübingen nicht bekannt war (vgl. Museumsbericht 1922 S. 32). Der Artikel erschien zuerst in Diebeners Dt. Goldschmiedezeitung 1927, Nr. 33, mit Abbildung.

Becher angebracht, die blumentelchartig gebildet und gebuckelt sind. Drei vergoldete Röhren verbinden die drei Gefäße miteinander. In der Mitte erhebt sich ein Baumstamm mit Weinranke und kleiner Winzerfigur. Zwischen den drei Bechern sehen wir drei kleine Putten mit Kränzen freistehend. Zwischen den Buckeln ist vergoldetes Laubwerk eingraviert. Über dem Ganzen wächst aus der Mitte des Stamms eine weibliche Figur auf, die als Bekrönung des kleinen, doch vielgestaltigen Werks wirkt. Auf den drei Bechern lesen wir je eine Inschrift: Monumentum Pacis in Memoriam Jubilaei ab Incluta Universitate Tubingensi A. O. R. M. DCLXXVII splendidissime celebrati erectum ab Imperiali Libera Civitate Esslinga. Fridens Dancmahl Wegen dess bey Wohllöbl. Universitet Tübingen im Jahr Christi 1677 Feyerligst begangenen Jubilaei Aufgerichtet von dess H. Reichs freien Statt Eßlingen.

Gleich anderen Städten und Ständen hat also auch die Reichsstadt Esslingen zum zweiten Jahrhundertjubiläum der Landesuniversität ein kostbares Kleinod gestiftet. In Kriegsnot verschleudert, hat sich dieser Jubiläumsbecher in die Kunstkammer eines nach Frankfurt verzogenen oberschwäbischen Grafen gerettet und wurde bei einer Ausstellung Frankfurter Kirchensilbers und Privatbesitzes an Goldschmiedearbeiten vor Jahren einmal ausgestellt.

Wer ist der Meister dieses nach seiner Bestimmung und künstlerischen Arbeit nicht alltäglichen Werks? Nach dem Beschaueichen, das in Rosenbergs Merkzeichen der Goldschmiede angeführt ist, stammt der Pokal aus Ulmer Werkstatt. Das Meisterzeichen, ein großes K im geschweiften Schild, weist mit Sicherheit auf den Namen Kienlen, eine in mehreren Generationen nachweisbare alte Ulmer Goldschmiedsfamilie. Nach dem trefflichen ersten Ulmer Museumsbericht vom Jahre 1925 besitzt diese großartige, jüngst aufgebaute Sammlung nur ein einziges Werk aus Kienlens Werkstatt, und zwar von Hans Kienlen einen silbernen Pokal, dessen Bauch ein Elfenbeinring mit dem Relief eines Bacchanals, dessen Deckel eine Elfenbeinstatuetten mit Amorziert. Genauer werden wir durch die im Museumsbesitz befindliche Zunfttafel der Goldschmiede Ulms seit dem Jahr 1501, wie durch das von 1449 bis 1857 fortgeführte Goldschmiedewappenbuch des Ulmer Archivs unterrichtet. Nach den von Kustos Häberle in der Deutschen Goldschmiedezeitung kürzlich veröffentlichten Namenlisten lernen wir gar sieben Goldschmiede dieses Namens, teils mit Wappenschild, teils mit Meisterzeichen, kennen: Marx Kienlin 1568; Kienlin Jung 1612, 1632 Zunftmeister, 1635 Münzmeister zu Ulm; Hans Ludwig Kienle 1622, 1635 mit seinem Bruder Marx zum Münzmeister vom Rat erwählt; Hans Ludwig Kienle der Jünger 1649; Hans Adam Kienlin 1651, 1665 Erwählter des Rats, 1665 Bau- und Feuergeschworener, 1666 zum Pflegamt kommen; Tobias Kühnlen 1659; Hans Adam Kienlen Jung 1682, 1696 Zunftmeister.

Welcher von den beiden Hans Kienlin ist nun der Meister unseres Tübinger Universitätspokals? Der ältere Hans Adam Kienlin trat nach der Zunfttafel im Jahre 1651 in die Goldschmiedezunft ein, der jüngere Adam Kienlin im Jahre 1682. Seit dem Jahre 1543 bedeutet dies zugleich das Jahr der Anfertigung des Meisterstücks. So dürfte wohl nur der ältere Hans

Kienlin als Meister des Tübinger Jubiläumsbechers in Betracht kommen, dessen Entstehungszeit ja durch die Widmung chronologisch genau bestimmt ist.

Ob die merkwürdige Form des Festpokals des Meisters eigene Erfindung ist? Der so seltenen Dreiteilung der Becher kann ich nur einen zweigeteilten und einen viergeteilten Becher aus Frankfurter Sammlungen gegenüberstellen. Frau Direktor Ullmann besitzt einen Doppelbecher in Gestalt eines Fasses mit gravierten Friesen aus dem Bauernleben, die Arbeit eines Danziger Goldschmieds L. K. aus dem 16. Jahrhundert. Noch eigenartiger ist der vierteilige Traubenpokal der Frau Generalkonsul Baer: drei gebuckelte Traubengefäße erheben sich auf drei naturalistisch gebildeten Ästen über einem zweistufigen Fuß mit Buckelornament. Glatte Stege verbinden die verzierten Deckel der drei Becher; darauf steht ein vierter kleiner Buckelpokal als Krönung. Das Werk stammt von einem Nürnberger Meister Andreas Michel, der 1630 bezeugt ist. Die Komposition dieses Nürnberger Pokals erinnert stark an unsere Ulmer Arbeit zum Universitätsjubiläum und kann wohl dem vier bis fünf Jahrzehnte jüngeren Kleinod als Vorbild direkt oder indirekt gedient haben, nur ist hier statt des weinrebenumwundenen Stammes eine Frauengestalt als Schaft und statt des krönenden vierten Becherleins abermals eine allegorische Figur gewählt worden.

Wie dem auch sei, jedenfalls kommt dem Tübinger Jubiläumsbecher aus Ulmer Werkstatt und Eßlinger Stadtstiftung geschichtliche wie kunstgeschichtliche Bedeutung zu, die über die schnellwandelnden Tage der vergangenen Viereinhalbjahrhundertfeier unserer Landesuniversität hinausgeht.

Der neue Marienaltar in der Wengentkirche zu Ulm a. D.

Die Renovation der altehrwürdigen Wengentkirche mußte sich infolge der Inflation auf die kunstgerechte Erneuerung der Deckengemälde und des Wand schmucks beschränken. Erst 1926 erhielt der Chor einen Barockaltar aus dem Jahr 1740 von Benedikt Ethard von Griesenhofen, den Meister Hammer von Schwendi aus seinem vierzigjährigen Dornröschenschlaf auf der Kirchenbühne von Oberstadion erweckte. Der in neuer Pracht erstandene Altar mit seinem Ölgemälde von Fr. K. Neher erscheint in seinen Mäßen wie angegossen an den lichten Chorraum. Eine äußerst glückliche Lösung.

Mehr Kopfzerbrechen schuf der Marienaltar. Das Landesamt für Denkmalspflege stellte als Norm auf: keine dilettantenhafte Nachahmung des italienischen Stiles, sondern ein neues, modern empfundenes, aber dem Geist des Ganzen sich einfühlendes Werk.

Es wurde zugleich von dort ein einheimischer junger Künstler empfohlen, Otto Heim aus Geislingen, in Stuttgart, der mehrere Jahre den Geist des Barock in Italien auf sich wirken ließ, ohne sein Eigenes dabei zu verlieren. Sein Modell fand in Stuttgart wie bei der Kirchenbehörde Zustimmung. Sein Erstlingsaltarwerk ist auch überraschend gut gelungen. In wenigen Monaten wuchs der dreigeteilte Blatthintergrund unter seiner feinen Künstlerhand empor mit seinem köstlichen, im Modell nicht vorgesehenen Engelkranz,

ein Spiel seiner frei schaffenden Phantasie. Die Madonnenfigur erstand ebenfalls in Ulm in dem Pförtnerstübchen der wuchtigen Renaissanceruine des zum Teil abgebrannten sogenannten „Neuen Baus“. Dort hat auch der hochselige Bischof Dr. Keppler einmal den Künstler aufgesucht. Um den rechten Schenkel zu erhalten, kniete der Bischof auf den lehmbeschmutzten Boden und schaute der werdenden Madonna lange ins Auge. Dann drückte er dem Künstler schweigend die Hand. Das bedeutet nach meinen Erfahrungen auf unseren gemeinsamen Wanderungen in Italiens Kunstwelt eine gute Kritik. Bald



Der neue Marienaltar in der Wengenkirche zu Ulm a. D.

konnte zuletzt Meister Hammer mit feinem Kunstgefühl ein Füllhorn von Farbenpracht und Goldstaub über das ganze Gebilde ausgießen.

Der Marienaltar kann ebenso auch als ein Christusaltar angesprochen werden. Mittelpunkt des Ganzen ist doch das heilige Gotteskind, und die Symbolik auf dem lichtvollen Hintergrund ist nichts anderes als ein Jesusleben im Bilde, als das Leben, Leiden und die Verherrlichung des Heilandes nach den Geheimnissen des Rosenkranzes. Der ganze Altar ist ein künstlerischer Ausdruck der uralten katholischen Überzeugung: Mutter und Kind, Jesus und Maria sind unzertrennlich verbunden in Schrift und Tradition, in Bethlehem und Nazareth, im Denken des christlichen Volkes, in der streitenden wie triumphierenden Kirche. Alle Symbole, die der Freude wie die des Schmerzes, sind auf leuchtendem Goldgrund eingetragen. So soll es auch im Leben des Christen sein. Die Seele muß in Freud und Leid vom Lichtglanz der Gnade erfüllt sein. Ohne die Gnade ist auch die schönste Erdenfreude eitel

Glitter oder süßes Gift, ohne Gnade wird der Schmerz zur Qual, der Tod zur Verzweiflung.

Nachdem der staatliche Vertreter der Denkmalkunst das Geisteskind des jungen Künstlers gleichsam aus der Taufe gehoben und auch die Kirche in ihrem berufensten Vertreter das Werk gutgeheißen, konnte der Auftraggeber mit Ruhe der Kritik entgegensetzen. Und sie setzte sehr wirksam ein, denn es war ein Novum in der Diözese. Da die Laienurteile sich in Extremen bewegten und so gut wie einander aufhoben, möge hier nur die Quintessenz der berufensten Kritik vermerkt sein: Zweifelsohne ist der Altar ein höchst beachtenswertes Kunstwerk, durchaus originell in seiner Konzeption, fromm empfunden und andachtweckend, den fernen Beobachter überrascht er mit seiner Farbenpracht, den sich Nähernden fesselt er mit seinem Gedankeninhalt. Ob er sich aber restlos dem Gesamtbild des feinen, zartspielenden Rokokoraumes eingliedert, darüber gehen die Ansichten auseinander. Ein endgültiges Urteil wird hierüber sich überhaupt erst nach Vollendung des Josephtaltars bilden lassen, der übrigens den Künstlern hinsichtlich der Raumaufteilung noch schwierigere Probleme darbietet, aber sicher auch etwaige bestehende Disharmonien noch einer befriedigenden Lösung entgegenführen kann.

Die schicksalreiche Wengenkirche mit ihrem Wechsel von schlichter gotischer Basilika zur spätgotischen Hallenkirche, zu erstem Barock grau in grau, bis zum festlich-frohen Rokoko, mit ihrer gebrochenen Längsachse und den verschieden großen Flächen an der Chorwand, wird wohl nie bei ihrem Innenschmuck eine schablonenhafte Harmonie aufkommen lassen, ist aber vielleicht gerade deshalb immer wieder das Entzücken tiefempfindender Architekten.

Gageur.

Alte Kunst am Mittelrhein.

Ausstellung im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt.

(Juni-September.)

Die mittelhheinische Kunst ist ein jüngerer Kind der Forschung. Vordem waren ihre Schöpfungen fast alle den schwäbischen, fränkischen, westfälischen, kölnischen Schulen zugeteilt. Erst allmählich kristallisierte sie sich als Eigenwesen heraus. Der Zentrumspunkt der lokalen Forschung ist seit langem das Darmstädter Museum, das auch die schönsten Werke vereinigt. Der neue Direktor, Dr. Feigel, schreitet in den Bahnen seines unvergeßlichen Vorgängers Bach allem Anschein nach mutig weiter, wie er durch die Veranstaltung der jetzigen Ausstellung rühmlich beweist.

Die Ausstellung umfaßt, wie es bei dem örtlichen Reichtum der Künste geboten ist, Tafel- und Buchmalerei, Plastik und Kunstgewerbe. Auf Proben und Wiedergaben der Wandmalerei konnte verzichtet werden, da diese vor Jahren in einer Spezialausstellung gezeigt wurden. Das stärkste Interesse beansprucht diesmal die Tafelmalerei, da hier verschiedene kunsthistorisch wichtige Fragen zur Erörterung gestellt werden. Im Brennpunkt steht der in Deutschland zum ersten Male gastierende, herrliche Utrechter Altar, der

nach neuester Forschung aus Friedberg in Hessen stammen soll, dem romanischen Wetterauer Städtchen, aus dem schon so viel herrliche Kunst gekommen ist. Der Altar entstand etwa um 1400 und ist eines der schönsten Werke dieser Zeit, voll Anmut und Temperament, ganz hell rosa, grün, lichtblau, in einem wahren Farbenjubiläum begeistert hingemalt. Man wird in eine Glücksstimmung hineingerissen.

Wenig später entstand der ebenfalls erstmalig gezeigte Altar aus Oberstein, ein noch ganz unbekanntes, typisch mittelh rheinisches Werk, das vielleicht dem Meister der schönen Kreuzigung von St. Stephan in Mainz zugehört. Selbstverständlich wurden die großen Tafelwerke des Darmstädter Museums in die Ausstellung einbezogen, da sie wichtige Anhaltspunkte bilden. So konnte mit dem Ortenberger Altar eine neu erworbene Tafel der Münchner Pinakothek konfrontiert und dem Meister zugewiesen werden. Sehr begrüßt wird ferner die Herleihung der vier Tafeln des „Meisters der Darmstädter Passion“ aus dem Kaiser-Friedrich-Museum, so daß diese erstmalig mit den Darmstädter Tafeln des Meisters verglichen werden können. Der Meister der Darmstädter Passion ist eine fesselnde Erscheinung, am Rande zweier Epochen stehend, der großen ersten und der kleineren zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In dem ganz anders gearteten Stil dieser zweiten Hälfte taucht dann die spätgotisch elegante Gestalt des vielumstrittenen Hausbuchmeisters auf, von dem, beziehungsweise seinem Umkreis, die Mainzer, Karlsruher, Freiburger Werke und die sicher eigenhändige neu erworbene kleine Madonna in Halbfigur der Pinakothek in München zu sehen ist.

Im nächsten Zusammenhang mit der Tafelmalerei stehen die Bildwerke mit Motiven weltlicher und geistlicher Art, vor allem die herrlichen Stücke des Mainzer Domschatzes und die Reliefstickereien aus St. Stephan in Mainz.

Nicht minder reich als die Malerei ist die Plastik vertreten. Sie beginnt mit romanischen Kreuzfiguren und den wundervollen Köpfen, die aus dem Baufutt anlässlich der Restauration des Mainzer Domes zutage kamen. Damals zogen Steinmetzen von Reims und Chartres nach Naumburg und Bamberg zu den großen Dombauten und machten in Mainz Station. Unter diesen westlichen Einflüssen entstand dann später die große Madonna in Mainz, die jetzt aus der Fußstraße in das Dommuseum gewandert ist. Sie begrüßt uns als erste in der Ausstellung, von ihrer braunen Tünche befreit, ein ganz klein wenig geschminkt, wie es alte Damen nicht lassen können. Von ihr aus geht „die Linie“ durch die nächsten zwei Jahrhunderte. Strenger Stil, weicher Stil, schlanke Kelchformen, ausladende Breite. Alle Typen sind vertreten. Aus dem 14. Jahrhundert der Altar von Oberwesel mit dem zierlichen Gewimmel seiner Kleinplastik, eine sehr schöne Madonna des Wiesbadener Museums, die an die Kölner Domfiguren erinnert. Dann die Bonner Pietà, in ihren grauenhaften Größe eine Vorläuferin der Kunst Grünewalds. Der Typus der Pietà ist überhaupt in sehr glücklicher Auswahl gebracht. Neben der Bonner erscheint eine sehr schlanke, fast architektonisch stilisierte aus

Frankfurter Privatbesitz, dann die hochdramatische aus Unna mit den aus ihrem Sitz hervorquellenden Totenköpfen, die in ihren verlorenen Profilen reizvolle Appenheimer, jetzt im Mainzer Dommuseum, endlich die kleine Alabasterpietà aus Lorch, um die Frankfurt so lange liebängelte, bis sie endlich das Wiesbadener Museum erwarb. Eine interessante Gruppe bildet die Tonplastik, eine mittelhheinische Spezialität, deren Sitz wohl Mainz oder ein nassauischer Ort war. Herrliche Stücke dieser Technik sind die Engel und weiblichen Heiligen aus Bingen und die Beweinung aus Limburg. Diese Kunst steht in ihrer Art so hoch als jene der Kobbias. Ein Typus, der auch am Mittelrhein ziemlich reich vertreten, ist die Sismadonna. Als frühes Beispiel erscheint eine Darmstädter Neuerwerbung, die noch archaische Formen zeigt. Von der gotischen Montur wurde ihr ein Stück belassen. Von den späteren Typen sei die Binger genannt. Bis in das 16. Jahrhundert reiht sich der Zug der Gestalten, wo neben der doch etwas provinzielerischen Größe der „Schönen Maria“ von Mainz und dem würdevollen Babenhauser Altar Riemenschneiderschen Stils der gigantische Rhythmus der Mosbacher Kreuzigung als letzte Steigerung die mittelhheinische Kunst beschließt. M. E.

Zwei Dombaudebatten im württembergischen Landtag des Jahres 1839.

Von A. Pfeffer, Kottenburg.

II.

Noch weitere, aber weniger belangreiche Bemerkungen fielen; dann trat die Finanzkommission in Tätigkeit. Sie ließ den Bischof im Stich mit folgendem Antrag: . . . „daß die Kammer auf die vorliegende Bitte, so wie sie gestellt sei, nicht eingehen solle“; die Kommission fand im übrigen den Wunsch nach einer den Verhältnissen entsprechenden Kirche sehr gerecht; sie würde auch „vielleicht“ in der Lage sein, eine solche Bitte zur geeigneten Berücksichtigung zu empfehlen, wenn die Rede von einem Beitrag zur Erbauung oder zur inneren würdigen Ausstattung einer bereits neuerbauten Kathedrale wäre.

So waren dem Bischof zweifach die Hände gebunden: Die Erlaubnis zu einer Kollekte wurde nicht gegeben; damit war der Weg nach der privaten Seite hin gesperrt; den Bau aus staatlichen Mitteln lehnte die Kammer ab. Nicht einmal die Bitte um förmliche Abstimmung wurde dem Bischof gewährt, um welche er am Schluß seiner Stellungnahme zum Kommissionsantrag in der Sitzung vom 8. Juli 1839 gebeten hatte. Durch Affkamation wurde bestimmt, daß der Wunsch des Bischofs nach einer neuen Kathedrale der Regierung mitgeteilt und diese gebeten werden solle, „die Sache vorerst einer weiteren Erwägung zu unterstellen“. Den Vertretern eines Staatskirchentums engherzigster und einseitigster Richtung die Initiative zuschieben in der Dombaufgabe — das war kein übler Gedanke der Mehrheit der Abgeordnetenkammer, um ihr ablehnendes Votum noch mit etwas „edler Gesinnung“ zu verbrämen. Der gallige Standpunkt des Abgeordneten v. H o r n e i n begreift

sich im Blick auf seine völlig ergebnislosen Anträge von 1830 und 1833 auf Aufhebung der Verordnung von 1830 mit ihren Rechtsverletzungen (vgl. Lobmiller: „Staat und Kirche“, S. 61).

In der Sitzung vom 8. Juli 1839 setzte sich der Bischof eingehend mit dem Kommissionsbericht auseinander; er ging auf die Frage der Baulast ein, auf den Vorwurf, daß der Bischof 1828 schon einen bezüglichlichen Antrag hätte stellen sollen, und nicht erst jetzt; auf die Frage der Kostenüberschreitung über 100 000 Gulden hinaus; auf die Bedürfnis- und die Ortsfrage. Hier ist von Interesse das lebhafteste Bedauern des Bischofs, daß der Sitz der kirchlichen Institute von Ellwangen wegverlegt worden sei; er selbst habe diese Anordnung nicht hervorgerufen, nicht unterzeichnet und keinen Anteil daran.

„Wenn ich zu Räte gezogen worden wäre, so würde ich einer anderen Kirche, die schon in großem Umfange besteht, gerne zugestimmt haben; allein ich habe daran festgehalten, daß die Institute entweder in denselben Ort oder in die Nähe des Bischofssitzes gelegt werden.“

Aus der weiteren kurzen Debatte sei nur noch die Bemerkung des Abgeordneten v. Kummel festgehalten, daß die Rottenburger Domkirche 65 Fuß im Lichte groß sei; gerade so viel, als der Bischof für die neue Kirche verlange, und was die 500 000 Diözesanen betreffe, so besuchen diese die Kirche nie auf einmal. Offenbar hatte der neue Dom an Stelle der jetzigen Kirche kommen sollen.

Prälat v. Merklin machte aufmerksam auf die vielen baufälligen Kirchen auf evangelischer Seite; ob der Bischof eine der Seelenzahl der evangelischen Konfession entsprechende Summe für die Herstellung und Erweiterung baufälliger evangelischer Kirchen in Vorschlag bringen würde?

Bischof Keller bejahte sofort und betonte noch speziell gegenüber dem Berichterstatter und seiner Frage, warum die Domkirche nicht schon 1828 als zu klein erfunden worden sei, daß damals der Bischof v. Tempe, Fürst v. Hohenlohe, Generalvikar und nicht einmal in Ellwangen war.

Freiherr v. Hornstein warnte nochmals, für die Kirche etwas zu fordern, sonst fordere man auch von ihr. „In Köln baut man den Dom aus und den Bischof sperrt man ein.“

Diese Debatte wurde nicht aufgegriffen, um die Frage des Dombaues aufzurollen; aber hinsichtlich der Geschichte der ganzen Frage und der Diözesangeschichte selbst bot sie immerhin manchen Punkt, der auch heute noch von Interesse ist. Zur Dombaufrage kann man heute nur einen Wunsch hegen: Es möchte dem neuen, von der Stadt Rottenburg ausgeworfenen Dombaufonds oder dem Anfang dazu nicht das gleiche Schicksal beschieden sein wie den von Bischof Keppeler zugunsten eines würdigen Domes erarbeiteten Hunderttausenden von Goldmark, die der Währungskatastrophe zum Opfer fielen.

Verfasser und Leser darf ich wohl schon hier auf den in der Landtagsdebatte erwähnten Dombauplan hinweisen, dessen Beschreibung und Stahlstichreproduktion in einer sehr seltenen, ohne Orts- und Jahresangabe erschienenen Broschüre in meinem Besitz ist. (Anm. d. Red.)

Religiöse Kunst in der Jubiläumsausstellung des Württ. Kunstvereins in Stuttgart.

Von F. Spektator.

I.

Ein seltenes Stiftungsfest ist dem Württembergischen Kunstverein in Stuttgart beschieden. Die um die Förderung der Interessen von Kunst und Künstlern hochverdiente Vereinigung kann heuer auf ein hundertjähriges Bestehen zurückblicken. Aus diesem Anlaß hat der Kunstverein im neuen Kunstgebäude am Schloßplatz eine Jubiläumsausstellung gegenwärtiger Künstler des Landes veranstaltet, die einen guten Überblick über das Schaffen einheimischer Maler, Bildhauer und Radierer gibt.

Werner Fleischhauer hat die Geschichte des Kunstvereins geschrieben, leider erst die Entwicklung der vier ersten Jahrzehnte in der bisher erschienenen Festschrift behandelt. Wertvolle Aufschlüsse erhalten wir über Aufgaben, Ziele, Erfolge und Mißerfolge, geschäftliche und ideale Bestrebungen des Stuttgarter Vereins. Sinnig ist das Jubiläumsdenkmal, ein Relief von Professor Ulfert Janssens von höchster dekorativer Wirkung, ein auf dem Ross daherstürmender Reiter nach Art des Parthenonfrieses, am Weg steht ein Markstein mit der Zahl 100 (vergoldeter Gips — überhaupt ist viel vergoldeter oder getönter Gips zu sehen).

Suchen wir in dieser mit 566 Nummern beschiedten Jubiläumsausstellung nach Werken religiöser, kirchlicher oder wenigstens dem Religiösen, Kirchlichen nahekommender Kunst, so hätte nicht viel gefehlt, daß wir nach des Diogenes Laterne greifen mußten. Sind die Vertreter religiöser Malerei und Plastik im Württembergischen Kunstverein so spärlich organisiert oder beschäftigen sich die dort organisierten Künstler so wenig mit den höchsten Problemen künstlerischer Darstellung oder endlich finden bei der Ausstellungsleitung Schöpfungen aus dieser Gedankenwelt weniger Anklang? Wenn nach Goethes wahren Wort der Kampf zwischen Glaube und Unglaube das tiefste Thema der Weltgeschichte ist, wird gerade in heutiger kampfdurchtobter Zeit die bildende Kunst sich die epischen und dramatischen Motive dieses duellum mirandum nicht entgehen lassen. Freilich möchte man fast glauben, das beinahe völlige Fehlen des religiösen Genres entspreche dem Niveau der ganzen Ausstellung, die recht wenige Kunstwerke von großem Ausmaß — materiell und geistig genommen — aufweist. Landschaften, Porträte, Stillleben, Kleinplastik wiegen weitaus vor, auch in technischer Hinsicht finden wir neben meisterhafter Handhabung, sei es der guten alten vor- und nachimpressionistischen oder seltener der neuerpressionistischen Malweise manches Dilettantenhafte, das höchstens in eine kleine Provinzstadtausstellung heimatsprovinzlicher Leistungen und Versuche hineingehörte. Oder sollte die Jury ins Gegenteil der früheren selbstherrlichen Bonobenerabkommandierung oder der Eliquenaallmacht verfallen sein, und zu viel Stimmen den Mitbeteiligten eingeräumt haben? Die große Zahl der Namen in der Liste der Jury-

gewaltigen und deren Stellvertreter könnte beinahe auf diesen Gedanken bringen, doch sei dem schändlichen Argwohn hier kein Raum weiter gewährt. Es mag auch von der bildenden Kunst im Schwabenland Ulmlands stolzes Wort gelten: „Nicht an wenig stolze Namen ist die (Lieder-)Kunst gebannt. Ausgestreuet ist ihr Same über alles deutsche Land.“

Mit der Wiedergabe von Gedanken oder Begebenheiten voll zentraler Bedeutung fürs Christenleben beschäftigen sich zwei Künstler, die Maler Wilhelm Geyer in Ulm und Theodor Walz in Stuttgart, und um es gleich vorweg zu betonen, in einer dem allgemeinen Ausstellungsniveau durchaus ebenbürtigen Weise. Geyer, ein junger, vielversprechender Kirchenmaler, der seinen Sitz von Stuttgart nach Ulm jüngst verlegt hat, malt eine Heimsuchung Mariä und Geburt Christi größeren Umfangs, wohl mehr als Tafelbild denn als Altarblatt gedacht. Eine wunderbare Zartheit umduftet die Erscheinung der Jungfrau von Nazareth und sticht um so mehr von der Farbigkeit und Efigkeit der Gestalt der Elisabeth ab. Die ätherisch verschwommene, lyrisch-anmutige Gestaltung entbehrt nicht der dramatischen Komposition des Vorgangs, der fast auf den ersten Blick an eine Verkündigungsszene erinnert. Auffassung, Durchführung und Wirkung des ersten Gemäldes in der Nähe wie in der Ferne wollte dem Beschauer und Bericht-erstatte besser gefallen als das zweite Geyersche Bild: Geburt Christi. Hier trägt sein Pinsel breiter und gröber auf, für ein auf einige Nähe berechnetes Altar- und Standbild beinahe zu kellenhaft. Des heiligen Josepfs Kopf erinnert an das edige Profil der heiligen Elisabeth auf dem erstgenannten Gemälde und läßt in seiner andächtigen Haltung noch am meisten die höhere Weibe der Familienszene von Mutter und Kind fühlen und ahnen. Steckt nicht in dem Meister der düstigen Kunstatmosphäre der Heimsuchung das Zeug zu einem Freskomaler, wenn zum Geist und Willen das Können der fabelhaften Licht- und Luftperspektivenmaler des 18. Jahrhunderts kommt?

Noch uneingeschränkter und vorbehaltloser muß das Lob sein, das die Kreuzigung des Malers Th. Walz auf den ersten Blick verdient. Mir dünkt der persönlich unbekannte Maler im visionären Schauen und technischen Gestalten ein naher Verwandter Geyers zu sein, nur liegt ihm nicht das nebelhafte Ätherische, Entrückende der Geyerschen Heimsuchung, was bei einer Kreuzigung von solch ergreifender Wirkung kein Mangel sein mag. Wie eine Mischung Grünewaldischer und Donatellesker Wucht und Kraft und Gefühlsstärke spricht Kopf und Leib des Gekreuzigten an. Mariä Magdalena und Johannes am Fuß des Kreuzes repräsentieren die Träger der verschiedenen Tonstärke des Kreuzesleids. Wenn der Zauber der fast Böcklinisch strahlenden Farben dauerhafter ist als auf den Gemälden des neuen, deutschschweizerischen Meisters von Fiesole, stehe ich nicht an, der Walzschen Kreuzigung die Palme zuzuerkennen, zumal über der Farbkunst die gediegene Zeichnung und Durchmodellierung der Figuren nicht vergessen ist, wie auf so vielen modernsten Schöpfungen von Pinsel und Meißel (siehe Katalog Nr. 264 u. 265 Geyer, 288 u. 34 Walz). Leider ist unter den in dem Jubiläumskatalog angefügten Illustrationen (32) keines der drei Gemälde:

wiedergegeben, was manchem weniger bedeutenden Zeichnungsblatt zuteil geworden ist. Etwas aufdringlicher will mir die Farbenkomposition in der gutgegliederten Gruppe der heiligen Familie von Th. Walz sein; die laute Symphonie der Gewänderfarben beruhigt die wundervolle Landschaft, in welche die Gruppe der drei heiligsten Personen hineinkomponiert ist. Die tragische und die lyrische Leier handhabt dieser Künstler gleich meisterhaft, ohne im Farbenorchester auf- und unterzugehen.

Merkwürdig ist, daß diesem Doppelpaar großer biblisch-dogmatischer Darstellungen in Leinwand nur ein Paar kleinster Plastiken aus dem historisch-legendaren Gebiet sich auf dieser Jubiläumsausstellung anreihet. Im Glaskasten des Saales 10 finden wir einen winzig kleinen Christophorus in weißer Terrakotta von Elise Schwarz (Stuttgart). Der legendenhafte Riese mit dem Christkind auf der Schulter ist mehr als Jahrmarktfigur aufgefaßt. Nur sein schweres Ausschreiten am dicken Stamm, trefflich ausgedrückt, läßt den Gedanken der Heiligenlegende ahnen. Ein anatomisch-technisches Bravourstück ist der in schwierigster Stellung am Baum hängende oder vielmehr mit erfinderischer Grausamkeit am Stamm aufgehängte heilige Sebastian von Karl Deibele (Gmünd), eine Kleinbronze. Realistischer ist die neue Auffassung als bei des Gmünder Meisters Berliner Mar- morfigur, die der Schule eines Bernini nicht unebenbürtig an die Seite treten kann. Ausgestellt ist auch Deibeles neueste Porträtleistung, die Büste des Oberbürgermeisters a. D. Möhler (Gmünd)*).

Bei der ohne jede Gruppierung nach Schulen oder Gegenständen durchgeführten Ausstellungsart, die nach einem Stuttgarter Kritiker die Vorstellung einer reinen Verkaufs-, nicht einer Jubiläumsausstellung erweckt, waren noch zwei religiöse Gemälde in der weiten Flur der Profangegegenstände zu entdecken. Neben Leo Bauers Kreuzigung (Nr. 283), der Olberg August Bleyss (Weilen u. d. R.). Eine fast furchtbar ekstatische Kraft spricht aus dem Antlitz des betenden Erlösers. Besser als die schlummernden Jünger ist die wilde Landschaft in Form und Farbe ausgeführt (N. 391).

*) Von Gmünder Künstlern ist auf dieser Ausstellung noch vertreten: Fehrle (Vaters Büste; liegende und stehende weibliche Aktfigur); Holl (Arme Mutter mit Kind, Holzskulptur); Stadelmaier (vier Porträte in Radierung); Kirchenmaler Schenk vermiften wir in passender Umgebung.



Herbstkurs für Denkmalpflege in Stuttgart

Die Mitglieder des Diözesankunstvereins und die Leser des A. f. d. K. seien auch an dieser Stelle zur Beteiligung an dem Kurs für Kunstdenkmalpflege aufgefordert, der vom Württ. Landesamt für Denkmalpflege vom 27. bis 29. September 1927 in Stuttgart veranstaltet wird. Die Direktion des Landesamts hatte die Güte, der Redaktion das inhaltsreiche Programm der Tagung mitzuteilen.

Am Vorabend Treffpunkt: Herzog Christoph, Christophstraße 11.

Die Vorträge finden statt im großen Hörsaal des Neubaus der Technischen Hochschule, Keplerstraße 10.



Dienstag 27. September, vormittags 8 Uhr: Eröffnung.

8.15 Professor Dr. Goessler: Aufgaben und Wege der Denkmalpflege.

9.30 Professor Dr. Fiechter: Der Architekt als Denkmalpfleger.

10.45 Dr. Schmidt: Der Kunsthistoriker als Denkmalpfleger.

Mittwoch 28. September, vormittags 8.15 Professor Dr. Karlinger-Nachen: Eine Wanderung durch altschwäbische Klosterkirchen.

9.30 Professor Dr. Renard-Bonn: Unsere Burgruinen.

10.45 Professor Wegel: Über alte und neue Siedlungen.

Donnerstag 29. September, vormittags 8.15 Dir. Dr. Buchheit: Die Praxis des Heimatmuseumspflegers.

9.30 Professor Dr. Pfeleiderer: Denkmalpflege als Problem der Bildung.

Anschließend daran Aussprache über die Vorträge und über allerlei Fragen der Kunstdenkmalpflege.

An den Nachmittagen finden heimatische Führungen unter Leitung von Prof. Goessler, Fiechter, Schmidt und Schwenkel statt, und zwar:

27. September nach Strümpfelbach; 28. September nach Marktgröningen;

29. September nach Ludwigsburg; nach der Führung

Schlussfeier im Ratskeller mit Vortrag von A. Lämmle.

Zu dieser Tagung sind alle Freunde der Heimatforschung und Heimatpflege eingeladen. Zur Deckung der Druckkosten usw. wird ein Beitrag von 2 M. erhoben. Anmeldungen werden an das Württ. Landesamt für Denkmalpflege Stuttgart, Neckarstraße 8, erbeten. Auf Wunsch wird gute und billige Unterkunft vermittelt.

Das Kultministerium hat verfügt, daß den Lehrern und Lehrerinnen, soweit dies der Dienst zuläßt, von den zuständigen Stellen Urlaub zur Teilnahme gegeben werden kann.

Bischof Keppler=Denkmünze



Auf eine künstlerisch wertvolle, den hohen Interessen des Schillerheims deutscher Katholiken E. V. (Postcheckkonto Karlsruhe Nr. 1700) dienende Denkmünze des hochseligen Bischofs Paul Wilhelm von Rottenburg sei an dieser Stelle in Wort und Bild hingewiesen und ihre Abnahme empfohlen.



Nach längeren Vorbereitungen ist der Gedanke, unter der Bezeichnung „Schillerheim deutscher Katholiken“ ein Haus für Literaturforschung und Förderung zu errichten, zur Tat geworden. Der Gründerverein, dem außer dem H. H. Diözesanbischof von Rottenburg u. a. Univ.-Professor Nadler, Königsberg; Professor Elmar von Schwarz, E. O. Eist., Budapest; P. Friedr. Muckermann, S. J., Münster i. W.; Präsident Wittemann, Karlsruhe; Dr. D. Färber, Karlsruhe u. a. m. angehören, hat kürzlich nahe beim Schillernationalmuseum einen geeigneten Bauplatz erworben und wird in der begründeten Voraussicht der einmütigen Unterstützung aller Vertreter unseres Schrifttums und der wissenschaftlichen und schöngeistigen Verfechter und Freunde unserer Weltanschauung im Herbst den Bau, zunächst des Saales und der kleinen Kirche des Hl. Franz von Sales, in Angriff nehmen lassen.

Über den Plan, den auch angesehenste Verbände und Persönlichkeiten, wie Reichskanzler Dr. Marr, Reichsfinanzminister Dr. Köhler, H. Bahr u. a. m., begrüßten und fördern, wird noch mitgeteilt, daß das Schillerheim umfassen wird:

1. Das eig. Forschungsinstitut für christlich-deutsche Literaturfragen. Hier sollen während eines mindestens je einjährigen Aufenthaltes ca. 15 bestbegabte Germanisten, Schriftsteller und Redakteure

(aus Deutschland, Österreich, Schweiz, Tschechoslowakei und dem ganzen Auslandsdeutschtum) im Rahmen eines Arbeitsprogramms auf ihrem Gebiete mitwirken an der Erforschung der Zusammenhänge zwischen Christentum, Volksliteratur, Volkskultur und Volksgemeinschaft, historische Studien und Arbeiten mit kulturphilosophischer Auswertung und publizistischer Tätigkeit für weiteste Kreise verbindend.

2. Ein Volksbildungsheim, dem ein Teil der Inassen sich neben bewährten Kräften aus dem gesamten Sprachgebiet zur Verfügung stellt. Das Volksbildungsheim wird sich speziell auch auf die Bedürfnisse der katholischen Diaspora einstellen. Saal und Unterrichtszimmer dienen ihm und allen entsprechenden Verbänden.
3. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet die Kirche St. Franz von Sales, die zugleich der katholischen Gemeinde Marbach a. N. und Umgebung zur Verfügung steht.



Der Gründerverein hat zur Beschaffung der Baumittel für das im Interesse des katholischen Volksteils, ja des ganzen Volkes überhaupt gelegene Haus eine

Bischof von Keppler=Gedächtnis=Medaille

schaffen lassen, die in besonders nummerierten Exemplaren an die Freunde und Stifter zur Ausgabe gelangt. Das hervorragend ausgeführte Kunstwerk kostet in Silber Reichsmark 20. —, in Gold Reichsmark 100. —. (Zahlbar in vier Raten; gegen Nachnahme oder Vorauszahlung zu liefern.)

Die Käufer erwerben mit der Medaille das lebenslängliche Recht auf einen jährlichen freien Verpflegungstag im fertigen Heim. Die Auflage der Medaille ist begrenzt. Der Ertrag reicht für den Bau.

Die Rechte der Inhaber der sehr seltenen goldenen Stiftermedaille im Heim werden die gleichen sein. Doch sollen die Namen dieser Inhaber im Vorhof des Heims auf einer besonderen Ehrentafel verewigt werden.

So dürfen wir wohl hoffen, daß die Bischof von Keppler-Medaille zum neuen Beweis katholischen Tatwillens in die Hände aller Freunde unseres Christtums gelangt, womit die Gewähr geboten wäre, daß das lebendige Denkmal unseres hochseligen Rottenburger Bischofs Dr. von Keppler bald fertig werde und wirke.



Bestellungen sind zu richten an:

Dr. D. Färber, Karlsruhe (Baden)

August=Dürr=Strasse 9 III

Literatur.

Mettler, Adolf, *Mittelalterliche Klosterkirchen und Klöster der Hirsauer und Zisterzienser in Württemberg*. 4^o. 144 S. 1927. Stuttgart, Silberburgverlag. Orig. Leinwandband 10 Mk.

Einer der besten Kenner der mittelalterlichen Klostergeschichte und Klosterkunst in Württemberg, der Uracher Ephorus Prof. Dr. Mettler, legt in diesem prachtvoll ausgestatteten Band (88 teilweise erstmals veröffentlichte Abbildungen) die Ergebnisse langjähriger Forschungen nieder, die er schon früher in den Württ. Vierteljahrsheften einem engeren Kreis von Lesern bekanntgegeben hat. Unter den in den altwürttembergischen Landesteilen ziemlich zahlreich — dank der Einrichtung von ev. Klosterschulen durch Herzog Christoph — erhaltenen mittelalterlichen Klöstern behandelte der in Quellen und Literatur des mittelalterlichen Klosterlebens wohl bewanderte Verfasser sieben Abteien: Hirsau, Alpirsbach, Großkumburg, Kleinkumburg, Lorch, Maulbronn, Rebenhausen, am ausführlichsten die beiden Hirsauer Münster und den Maulbronner Klosterbau, jene wegen ihrer grundlegenden Bedeutung für die Anfänge der schwäbischen Kunstgeschichte, diesen wegen seiner ausnehmend guten Erhaltung und des hohen künstlerischen Rangs einzelner Bauteile. Auch der frühen Hirsauer Tochterstiftung Lorch ist ein verhältnismäßig breiter Raum gegönnt, weil das staufische Kloster von der Forschung bisher nach Mettlers Klage „ungebührlich vernachlässigt“ worden ist. Durch die Mettler zu Gebote stehende, glückliche Verbindung kulturgeschichtlichen Wissens und kunstgeschichtlichen Verständnisses erhalten wir einen in solchen Publikationen sonst selten gebotenen Einblick in das Werden und Wachsen klösterlicher Baudenkmale, ihr Herauswachsen aus der mönchischen Idee Benedikts von Nursia, in die formbildende Kraft der hirsauisch-kluniazensischen Ordensregel, die der Verfasser aus Quellen und Literatur genau kennt. Ich darf ihn in diesem Zusammenhang auf die, wie es scheint übersehene, von Tangl angeregte Berliner Dissertation des früheren ev. Stadtpfarrverweisers von Riedlingen, jetzt Stadtpfarrers in Mergentheim, Dr. Mar

Fischer, über die Hirsauer Traditionen verweisen. Bis in die kleinsten und feinsten Einzelheiten werden die Überreste mittelalterlicher klösterlicher Baukunst untersucht, ihr Ursprung und Zweck gedeutet und ihre Zusammenhänge mit mönchischen Gewohnheiten der Benediktiner und Zisterzienser dargelegt. Besonders wertvoll sind die Aufstellungen Mettlers, wo er den von außen kommenden elsässischen, burgundischen und nordfranzösischen Einflüssen auf die romanische und frühgotische Baukunst Schwabens nachgeht, teils in Anlehnung an die Ergebnisse anderer Forscher, teils in selbständiger Auseinandersetzung mit einheimischen und auswärtigen Gelehrten. Für eine dem prächtigen Heimatbuch zu wünschende Neuauflage sei der Verfasser auf zwei gleichzeitige bedeutsame Abhandlungen aufmerksam gemacht, die das Doppelgebiet seiner klostergeschichtlichen Forschungen betreffen: Brackmanns „Anfänge von Hirsau“ in der außerordentlich reichhaltigen Zeitschrift für Paul Kehr (Papsttum und Kaisertum 1926) und Maillys Untersuchung über die Hirsauer Turmskulpturen (Christliche Kunst, München 22, 1926, S. 10). Beachtung und Verwertung hätte wohl auch verdient, was Eugen Keppler über den Hirsauer Bilderfries und Mar Bach zur Kunstgeschichte des Klosters Lorch in dieser trotz beinahe halbhundertjährigen Bestehens in altwürttembergischen Kreisen wenig bekannten Zeitschrift in den Jahrgängen 1890 und 1898 veröffentlicht haben. Was P. Ad. Schippers in der Benediktinischen Monatschrift 1926 G. N. über den dreistufigen kluniazensischen Richtungsbau und seinen ersten deutschen Vertreter in Hirsau darlegt, bestätigt größtenteils Mettlers Auffassung. Mit dem aufrichtigsten Dank an den gelehrten, ebenso sachkundig als pietärvoll arbeitenden Verfasser und den opferwilligen Verlag verbinden wir auch die Anerkennung des Verdienstes, das sich das Landesamt für Denkmalspflege durch Aufnahme des Werks in die Reihe seiner „Veröffentlichungen“ erworben hat, zumal da der Tertband zu Christs Romanische Kirchen in Schwaben und Neckarfranken schon so lange auf sich warten läßt. Mögen diesem 4. Band in

der Reihe schwäbischer Kunst- und Heimatbücher weitere nach Inhalt und Ausstattung ebenbürtige Werke folgen und auf gleicher geistiger Höhe sich halten wie der Mettlersche Beitrag zur mittelalterlichen Kunst- und Kulturgeschichte — ein Gebiet, auf dem nicht alle bisherigen einheimischen Schriftsteller die gleich hohe Legitimation gründlichsten Quellenstudiums und vornehmer Objektivität aufzuweisen haben. M.

J. Schumacher-H. Lindemann: Hilfsbuch für den katholischen Religionsunterricht in den mittleren Klassen höherer Lehranstalten. Teil II: Kirchengeschichte in Zeit- und Lebensbildern A. 22. Aufl. 28 Abb. Freiburg i. Br. 1927, Herder; IX und 180 S.; kart. 2.20 M.

Auf engem Raum birgt das vorliegende Schulbuch einen sorgfältig gearbeiteten Grundriß der ganzen Kirchengeschichte für 4 Jahrgänge bis Untersekunda. Nach den neuen Lehrplänen umgearbeitet und ergänzt, ist das bewährte Hilfsbuch um nicht weniger als das Doppelte an Umfang gestiegen. Die vorangegangene praktische Ausprobung des stofflich Möglichen durch den jetzigen Neubearbeiter befundet sich wohlthuend in jedem neuen Abschnitt aufs neue. Die Überschau über das Missionswesen der katholischen Kirche, über die es tragenden Orden und die es stützenden sonstigen religiösen Vereinigungen muß als besonders gelungen hervorgehoben werden. Was an den beigegebenen Bildern vorzüglich gefällt, ist ihre glückliche Anpassung an kindliche Art und frommen Sinn der Jugend; ihre Auswahl war sichtlich von dem die Erziehung zur Ehrfurcht vor dem Heiligen in den Vordergrund stellenden Prinzip geleitet, was nicht genug betont und begrüßt werden kann. Das Künstlerische ist hierbei gleichermassen berücksichtigt. Ein Bildnis Leos XIII. oder Kettlers, eines Görres oder Kolping dürfte in einer Neuauflage ebenfalls Platz finden. Drei angeschlossene Karten prägen die Mittelmeerwelt zur Zeit des hl. Paulus, das Römisch-deutsche Kaiserreich um 1000 n. Chr., die heutige kirchliche Einteilung Deutschlands und ebenso eine Tafel die Besonderheiten der kirchlichen Baustile anschaulich ein. Nach stofflicher Bediegenheit

und sachlicher Gründlichkeit, markiger Darstellung und Wärme der Begeisterung, die, mit der wachsenden Geschichte des Reiches Gottes in gleichem Schritt vorwärts gehend, auch dem wachsenden Alter der jungen Leser sich ebenmäßig angleicht und so jedem der vier Teile seine besondere Struktur verleiht, gehört die Neubearbeitung mit unter die besten der neuen Religionsbücher für den katholischen Religionsunterricht an höheren Schulen.

Horb a. M. Studienrat Dr. St. Lösch.

Richard Seewald, von Dr. Heinrich Staedler. München-Glabbad 1927, Führerverlag.

Seewalds Kunst ist ein Baustein, kein Eckstein im Bau der modernen Gemeinschaftskunst. Wie Seewald dem Schöpfer nachschafft, das Gleichnishafte, die Entwicklung seiner Kunst, den Menschen Seewald, sein Sehnen und Wollen, schildert Dr. H. St. in lebendiger Sprache. Es ist eine Auseinandersetzung mit modernem Kunstwollen.

Den idyllischen Tier- und Landschaftsbildern kommen die kleinen Abbildungen zugeute. Farbige wären erwünscht.

Ulm. Wilhelm Geyer.

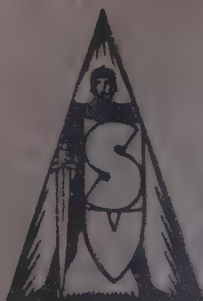
Valle-Megger, Bilder aus dem Leben und Wirken des ehrwürdigen Dieners Gottes Don Johannes Bosco. 2. und 3. Auflage. 151 Seiten 8°. Titelbild und mehrere Textbilder. Preis kart. 1 M., geb. 1.50 M. Salesianer-Verlag, München.

Das schlichte Büchlein bietet in anschaulichen Schilderungen ein zusammenfassendes Lebensbild des heiligmäßigen Jugendfreundes und Ordensstifters. Einzelne Abschnitte sind ergreifend geschrieben. Für die Jugend wird das Werkchen besonders anregend sein. In Schüler-, Jugend-, Vereinsbüchereien sollte es seinen Platz haben. Die vielen Bilder erhöhen seine Anziehungskraft, die eine weite Verbreitung anbahnen möge.

Gmünd. Ludwig Zimmer.

Schwabenverlag Aktiengesellschaft

Stuttgart, Urbanstraße Nr. 94



Wir drucken

Werke und Zeitschriften
mit und ohne Illustrationen,
in anerkannt
musterergültiger Ausführung,
Kunstblätter
und Kalender, sowie
alle Druckarbeiten,
ein- und mehrfarbig,
für Handel und Industrie /
Massenauflagen

Verlag: Deutsches Volksblatt, Katholisches Sonntagsblatt, Katholischer
Volks- und Hauskalender, Jpf. und Jagdzeitung, Malener Volkszeitung
Bopfinger und Aeresheimer Tagblatt.

Archiv

CHURCH THOMAS & LUTHER

APR 28 1925

für christliche Kunst

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins

4. Heft. - Jahrgang 1927.

Inhalt:

Päker, O., Landgerichtsrat a. D. in Ulm:
Der Barockbaumeister Franz Keller und
seine Tätigkeit auf württembergischem
Boden Seite 105

Nägele, A., Dr. phil., Studienrat a. D.
in Gmünd: Zwei kunstgeschichtliche
Monumentalwerke aus dem Franziskus-
jubiläumsjahr Seite 114

Söck, Fridolin, Pfarrer in Obereggingen:
Hans Thoma als Maler religiöser Mo-
tive Seite 123

Rueß, B., Stadtpfarrer a. D. in Alts-
hausen: Zur frühesten Baugeschichte des
Klosters Schuffenried. II. . . Seite 125

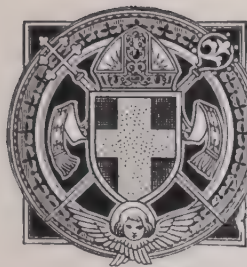
Spektator, P., Religiöse Kunst in der
Jubildumsausstellung des Württ. Kunst-
vereins in Stuttgart. II. . . Seite 133

Notiz betreffs Glockenverkauf in Reichen-
hofen Seite 137

Besprechung literarischer Neuerschel-
nungen Seite 138

Verlag: Schwabenverlag Aktiengesellschaft Stuttgart.





ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins

Redigiert i. B. von Prof. Dr. A. Nägele, Schwab. Gmünd, Vogelhof 3.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins e. V. Erscheint vierteljährlich. Kommissions-Verlag und Druck der Schwabenverlag Aktiengesellschaft Stuttgart. Bezugspreis jährlich Mk. 7.50. Bestellungen nehmen sämtliche Buchhandlungen sowie auch der Verlag entgegen.

XLII.

4. Heft

1927

Der Barockbaumeister Franz Keller und seine Tätigkeit auf württembergischem Boden

Von Otto Häcker, Landgerichtsrat a. D., Ulm

Die Geringschätzung, welcher der Barockstil im 19. Jahrhundert anheimfiel, brachte es mit sich, daß auch die Künstlerpersönlichkeiten jener Epoche mehr in Vergessenheit versunken waren als solche aus älteren Zeiten. Selbst führende Meister entdecken wir jetzt wieder mit Erstaunen, so einen der begabtesten unter ihnen, den Deutschordensbaumeister Franz Keller von Ellingen. Zwei Umstände beförderten sein Verschwinden aus dem Gedächtnis der Nachwelt: erstens, daß er schon mit 42 Jahren, mitten im Aufstieg zu seinem Ruhm, aus dem Leben abberufen wurde, und zweitens, daß er einen Namen führt, der seine Unterscheidung von mehreren anderen Architekten der Barockzeit erschwerte¹⁾. Dehios Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler rühmt das Deutschordensschloß zu Ellingen als „künstlerisch sehr bedeutend und durch eigentümliche Züge ausgezeichnet“, kennt aber noch in der zweiten Auflage den Meister nicht und nennt erstmals in der dritten Auflage 1925 Franz Keller als wahrscheinlichen Urheber. Bei einem zweiten Hauptwerk Kellers, dem Deutschen Haus zu Ulm, weiß Dehio auch in dieser Auflage nur einen G. Strampfer als Baumeister zu nennen, dem auch von der örtlichen Überlieferung die alleinige Urheberschaft zugeschrieben wurde, obgleich von vornherein zu vermuten war, daß ein Maurermeister der damals in künstlerischem Stillstand liegenden Reichsstadt zu einer so neuzeitlichen Bauerschöpfung nicht fähig gewesen wäre, daß vielmehr ein solcher Plan nur von einem führenden Platz der Barockkunst ausgehen konnte, wie es damals Ellingen war, der Vorort der fränkischen Ordensprovinz, zu welcher die Komturei Ulm gehörte. Auf die Spur eines Franz Keller bei der Barockumwandlung des Schlosses Ellwangen hat erstmals Hans Klaiber 1913 auf Grund einer Notiz hingewiesen, die er in den Ellwanger Hofkammerprotokollen von 1722 fand. Das Buch von Walter Klein über „Gmünder

¹⁾ Keppler (Württ. kirchl. Kunstaltertümer 1888) kennt den Künstler noch nicht, ebenso Naglers Künstlerlexikon (1835—1852).

Kunst", 3. Band von 1923²⁾), hat erstmals Licht über die Baumeisterfamilie verbreitet, der unser Künstler angehört. Und durch das Werk von Arthur Schlegel über Ellingen und seine Kunst, von 1927³⁾), ist nun auch sein Lebenswerk in der Hauptsache klargelegt, das uns um so mehr mit Bewunderung erfüllen muß, als es sich im wesentlichen auf eine Zeitspanne von etwa sieben Jahren zusammendrängt. Ein Hinweis auf den Inhalt des prächtigen Buches dürfte um so mehr am Platze sein, als noch in der neuesten Auflage von Gradmanns „Kunstwanderungen“ (1926) die Angaben über Franz Keller unklar und schief sind, und auch Thiemeyer-Becker in seinem neuesten Band (1927) unseren Keller unter seinen 106 Namensvettern (!) noch recht mager behandelt und nur seine Arbeiten in Ellwangen, Mergentheim und Horneck kennt, während er das Schloß Ellingen ihm nur „mutmaßlich“ zuschreibt. In einem Punkt (Ellwangen) glaube ich auch eine Ergänzung der Forschungen Schlegels geben zu können.

Franz Keller ist geboren am 17. Mai 1682 zu Dürrwangen an der Sulzach (Bezirks Dinkelsbühl), gestorben am 23. Dezember 1724 zu Ellingen an der schwäbischen Rezat. Der Vater, Jakob Keller von Dürrwangen, durfte bereits im Dienste des Deutschordens einen Flügel des Deutschen Hauses zu Dinkelsbühl bauen. Franz K. selbst, der zweite Sohn dieses Maurermeisters, erscheint zuerst mit 26 Jahren als Steinhauer beim Lustschloß des Fürsten Albrecht Ernst II. von Ottingen zu Schrattenhofen an der Wörnitz. Als Angestellter (Bauführer) des Ottingischen Baurats Wilhelm Heinrich Beringer, unter dem er dort gearbeitet hatte, trat er etwa 1711 in den Dienst des Landkomturs zu Ellingen⁴⁾, Ph. B. von Gelnhausen, der eine Vergrößerung des dortigen Schlosses plante. Hier überflügelte er bald seinen Vorgesetzten. Schon 1712 wurde sein Plan für ein Deutschordenshaus in Nördlingen dem seines Meisters vorgezogen. Die Bauleitung des zuerst unternommenen Ostflügels des Ellinger Schlosses geht von Beringer, der schon 1712 aus Ellingen verschwindet und 1715 in Durlach stirbt, bald ganz auf Keller über. Und unter dem Nachfolger Gelnhausens, dem baufreudigen Landkomtur Karl Heinrich Freiherr von Hornstein, darf Keller 1717 bis 1723 nach neuen Plänen einen Mittelbau und einen Westflügel in großzügigsten Ausmaßen errichten. Damit war er tatsächlich — wenn auch nur auf Grund Privatvertrags — der oberste Baudirektor der Baltei Franken geworden, der weitaus größten Provinz des Deutschordens mit 15 bis 16 Kommenden, die in jener künstlerisch aufstrebenden Zeit alle wetteifernd mit Erneuerung ihrer Ordenschlösser umgingen. Und so wurde Keller neben seiner Hauptarbeit mit Entwurf und Leitung einer Reihe anderer Bauten des Ordens befaßt, so auf heute bayerischem Boden außer zu Nördlingen (1714) noch in Ottingen (1715), Stopfenheim (1715 — 16), Regensburg (1720), Absberg (um 1724).

²⁾ W. Klein: Johann Michael Keller. Stuttgart, Greiner u. Pfeiffer. S. 5 und 7 f.

³⁾ A. Schlegel: Die Deutschordens-Residenz Ellingen und ihre Barock-Baumeister. 110 S. mit 114 Abb. Marburg, Kunstgeschichtl. Seminar. S. 16 ff.

⁴⁾ Landkomtur (im Gegensatz zu den Hauskomturen) hieß der Regent einer ganzen Ordensprovinz („Baltei“).



Deutschhaustirche in Heilbronn

Aus Schlegel, Ellingen. Verlag Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg a. L.

Auf württembergischen Boden dehnt sich der Wirkungskreis Kellers erstmals dadurch aus, daß er 1715 von seinem Brotherrn beauftragt wurde, auf der Kapfenburg bei Lauchheim, wo Hornstein gleichfalls die Komturswürde bekleidete, eine Kapelle zu erbauen und einen Flügel des Schlosses zu erneuern. Daß wir auch in Ulm eine Bauschöpfung Kellers vorfinden, erklärt sich nicht bloß aus der Zugehörigkeit dieser Kommende zur Ballei Franken, sondern auch aus der Person des Bauherrn, des Komturs Ludwig Reichlin von Meldegg (1718 – 27), der zuvor Hauskomtur in Ellingen gewesen war und dort jedenfalls den Künstler kennen und schätzen gelernt hatte. Um 1721 übertrug ihm auch der Komtur Freiherr von Reinau zu Heilbronn am

Neckar, einer gleichfalls zur fränkischen Provinz gehörenden Kommende, die Aufgabe, dem dort durch den vorgenannten Beringer neuerbauten Kommendenhaus eine neue Kirche anzufügen. Weitere Tätigkeit des fränkischen Meisters auf württembergischem Boden haben wir endlich dem Umstand zu verdanken, daß auch der Hoch- und Deutschmeister auf diese junge Kraft aufmerksam geworden war und Keller seit 1720 in seine Dienste zog, indem er ihm keine geringere Aufgabe stellte, als einen Neubau des Deutschmeisterschlosses zu Mergentheim und zugleich der alten, damals noch als Sommerfisch dienenden Deutschmeisterresidenz Horneck am Neckar zu entwerfen und gleichzeitig auch das fürstliche Schloß zu Ellwangen an der Jagst nach einem Brandschaden von 1720 in gesteigertem Glanz wiederherzustellen. Denn der damalige Hochmeister des Deutschordens, Franz Ludwig von der Pfalz, war zugleich Fürstpropst von Ellwangen, wie auch dieser geistig bedeutende, kunstliebende Herr noch die Würden eines Erzbischofs und Kurfürsten von Trier und Mainz und eines Bischofs von Breslau und Worms in seiner Person vereinigte und so über reiche Geldmittel verfügte.

Wenn wir Keller richtig kennenlernen wollen, müssen wir uns nach Ellingen begeben, in dieses noch fast unversehrte Schachkästlein der Barockkunst, das erst seit der Wiedererweckung des Sinns für diesen Stil eine Neuentdeckung nach hundertjährigem Schlummer erlebte¹⁾. Er tritt uns hier entgegen als ein Bahnbrecher des sogenannten Regencestils, eines Übergangs vom Barock (im engeren Sinn) zum Rokoko, genannt nach der Regentschaft des Herzogs Philipp von Orleans und des Kardinals Fleury für den minderjährigen Ludwig XV. (1715 – 43), jenes französischen Palaststils, in welchem die wagrechte Linie vorherrscht und dessen Bauzier schon die leichte Grazie des Rokoko atmet, ohne schon die Symmetrie zu verlassen und die architektonischen Grundlinien zu verwischen. Dabei ist aber der Künstler mehr als die meisten seiner Zeitgenossen frei von gedankenloser Nachahmung fremder Muster. Vielmehr spürt man aus diesem jugendlichen Kopf überall eigene Ideen förmlich herausprudeln, die echt deutsches Empfinden in das französische Schema hineinragen und dem Höfischen etwas Volkstümliches beimischen, dabei doch wiederum mit einer bemerkenswerten Mäßigung, die stets auf das Ganze sieht und jede Übertreibung in den Einzelformen meidet, auch sich überall mit feinem Empfinden der Umgebung anzupassen versteht. So ist gerade auch in Ellingen die Bauleistung Kellers umso höher einzuschätzen, als er hier die Aufgabe zu lösen hatte, einen schon vorhandenen Flügel in den Plan so einzufügen, daß das Ganze aus einem Guß erscheint. „Bewertet man“ – so schließt Schlegel seine Würdigung des Meisters – „das Kunstwerk nach dem, was über Schule und Tradition hinausgeht, was an ihm Äußerung eines starken persönlichen Stilwillens ist, dann wird man Kellers Werke sehr hoch einschätzen.“

Auch auf kirchlichem Gebiet hatte der Künstler während seines kurzen Lebens Gelegenheit, seine Begabung zu entfalten durch die Erneuerung der

¹⁾ Ellingen ist Station der Schnellzugstrecke (Nürnberg-) Pleinfeld-Treuchtlingen (=München). Vgl. Bayerland 29. Jahrg. 1918, S. 131 ff. (L. Häcker) und 36. Jahrg. 1925, S. 65 ff. (A. Schlegel).

Ellinger Schloßkirche (1717) und durch drei weitere Werke, die alle auf württembergischem Boden liegen und die wir nun im Zusammenhang mit seiner übrigen Bautätigkeit innerhalb unseres Landes kurz betrachten wollen.

Die Reihe eröffnet das Schloß Kapfenburg, wo Kellers Tätigkeit 1715 – 16 mit der Hornsteinschen Begräbniskapelle im äußeren Schloßhof begonnen zu haben scheint, die heute noch steht, aber als Holzkammer in keinem erbaulichen Zustand ist. Auch der Küchenbau (1718) und das Bräuhaus (1719) dürfte ihm zuzuschreiben sein. Seine Hauptleistung ist aber hier (1717)



Chor der Schloßkirche zu Mergentheim

Aus Schlegel, Ellingen. Verlag Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg a. L.

der Umbau des sogenannten Hohenlohe-Bauers (erbaut 1538 von einem Komtur von Hohenlohe), der die Verbindung zwischen dem alten und dem neuen Schloß bildet. Hier war die nicht leichte Aufgabe gestellt, zwischen dem schlichten gotischen Steilgiebel des sogenannten Saletbauers und dem reichen Renaissancegiebel des sogenannten Westernachbauers ein passendes Mittelglied zu schaffen. Über die glückliche Lösung urteilt Schlegel: „Dieser Giebel offenbart deutlicher als mancher von Grund aus neu aufgeführte Bau Kellers dessen echt barocke Empfindung und dessen drängendes Ungestüm, in dem etwas von der urwüchsigen Kraft kernigen Bauerntums steckt.“

Das Deutsche Haus in Ulm (1719–24), heute Finanzamt, ist gleichfalls in der Hauptsache noch erhalten, aber durch lange Benützung als Kaserne und zu Beamtenwohnungen wie auch durch Höherlegung der Bahnhofstraße so verdorben, daß wir das Lob der Zeitgenossen nur schwer mehr verstehen, denen dieser „italianische“ Bau als der schönste Ulms galt, das Münster nicht ausgenommen. Es ist ein völliger Neubau von großem Ausmaß, dem alle älteren Bauten weichen mußten mit Ausnahme der angrenzenden gotischen Kirche zur hl. Elisabeth (abgebrochen 1818) und eines Kaplaneihauses („Eisenheim-Schlößchen“ 1699), und der offenbar ganz geistiges Eigentum Kellers ist⁶⁾, wenn auch die Ausführung einem ansässigen Maurermeister übertragen wurde (Johann Georg Strampfer; vgl. oben). Eigentümlich ist die Teilung des Haupttreppenhauses in zwei Arme und die Verbindungsbrücke zwischen den beiden Flügeln und dem Festsaal über die beiden Treppenhausarme hinweg. Der Glanzpunkt ist der hohe, lichtvolle Festsaal im Mittelpavillon, dessen Pracht freilich unter der heutigen Benützung immer mehr zu schwinden droht.

Ein Baudenkmal Kellers, an dem er seine Fähigkeit zur Umwandlung einer gotischen Kirche in Neuzeitgeschmack betätigen konnte, besitzt die Reichsstadt Heilbronn. Mit Geschick hat es der Künstler hier verstanden, die Stirnseite der Kirche dem Stil des benachbarten, kurz zuvor neuerbauten Kommendehauses anzupassen und dem Innern unter Schonung der Umfassungswände ein Barockkleid zu geben, das der Schloßkirche von Ellingen zum Verwechseln gleicht – eine weitere Stütze für die urkundlich bestätigte Urheberschaft Kellers. Der Bau ist als katholische Stadtpfarrkirche zu Peter und Paul noch erhalten.

In Mergentheim war es Keller nicht mehr zu arbeiten vergönnt, und der noch skizzenhafte Zustand seiner Pläne machte nach seinem unerwarteten Tode die Beiziehung anderer Fachgrößen von auswärts nötig: Balthasar Neumann aus Würzburg und nach Franz Ludwigs Tod (1732) Francois Cuvilliers aus München. Doch entstand wenigstens noch die Schloßkirche (1731) nach Kellers Entwurf durch seinen Nachfolger Franz Joseph Roth, der als junger Stukkator unter ihm gearbeitet hatte und in seine Pläne eingeweiht war, ebenso (nach Dehio und Gradmann) ein Teil der Gebäude des äußeren Schloßhofs (Priesterseminar, später Kameralamt). Noch treuer dürfte Kellers Plan in Horneck zur Verwirklichung gekommen sein, wo sein jüngerer Bruder Johann Michael, Ballier und Steinhauer zu Neckarsulm, mit der Ausführung betraut wurde, der auch schon den Umbau der Heilbronner Kirche unter seiner Leitung besorgt hatte⁷⁾.

Dagegen vermochte unser Künstler den dritten Auftrag des Deutschmeisters und Erzbischof-Kurfürsten Franz Ludwig noch im wesentlichen zu seinen Lebzeiten zu erfüllen: den Neubau des Ellwanger Schlosses. Und

⁶⁾ Daß der Wert der Leistungen Strampfers fragwürdig war, erhellt aus einem Abzug, welchen sich die Witwe Kellers an dem Honorar ihres Mannes wegen baulicher Schäden gefallen lassen mußte, die durch „zwei schlechte Balliere“ verursacht waren.

⁷⁾ Dieser „Ordensbaumeister“ in Neckarsulm ist nicht, wie Gradmann S. 115 meint, der Neffe des Franz, sondern sein Bruder; er war auch nicht „Berater“, sondern Ausführer. Der Umbau geschah auch 1729 nicht unter Leitung des 1724 verstorbenen Franz.



Ellwangen, Schloßkapelle. Blick gegen die Seitenempore und den Chor

seine Tätigkeit ist hier sicher eine viel umfassendere, als Schlegel festzustellen wagt^{*)}. Freilich harret das umfangreiche Aktenmaterial über diesen Gegenstand im Ludwigsburger Staatsfilialarchiv noch der Durchforschung. Aber auch die Anhaltspunkte, die wir schon besitzen, dürfen uns zu der Überzeugung führen, daß wir in der Barockumwandlung des fürstpropstlichen Schlosses ob Ellwangen eines der Hauptwerke dieses Meisters besitzen, jedenfalls unter denjenigen auf württembergischem Boden das bedeutendste. Schlegel glaubt ihm nur das Treppenhause zuschreiben zu sollen, das an den Südflügel des inneren Schlosses im Hof als Aufgang zum Festsaal angebaut worden ist und dessen Lichtfülle er rühmt. Aber der Auftrag des Bauherrn ging viel weiter: es galt, wie uns um 1790 der Hofchronist Hefelin auf Grund der Akten und frischer Überlieferung im sogenannten ersten Band der „Hillerischen Chronik“ berichtet, das ganze Innere des Renaissance Schlosses des Fürstpropstes Johann Christoph I. von Westerstetten von 1608, dessen Erneuerung schon Heinrich Christoph von Wolframsdorf während seiner kurzen Regierung (1687 – 89) angebahnt hatte, mit einem Aufwand von mehr als 10 000 Gulden nach neuzeitlichem Geschmack und mit dem ganzen Prunk des damaligen Zeitstils umzuwandeln, insbesondere in den Südflügel durch Zusammenlegung zweier Stockwerke einen großen Fest- und Speisesaal einzubauen, die Schloßkapelle zu vergrößern und sämtliche 83 Säle und Zimmer mit Stuckdecken zu

^{*)} Vgl. auch Ellwanger Jahrbuch 1917/19 S. 69 f. (Kettenmaier), 1924/25 S. 18 (Walcher). Die in letzterem Aufsatz Note 21 ausgesprochene Vermutung, daß Keller auch am Ellwanger Jesuitenkollegium gebaut habe, läßt sich nicht urkundlich stützen. Die Jesuiten hatten eigene Baumeister. Alles konnte ja auch Keller in seinem kurzen Leben nicht machen.

versehen. Und die Ausführung des Plans duldete keinen Aufschub, nachdem 1720 ein Brand die Vorhofgebäude und den Ostflügel des Hauptbaues selbst beschädigt hatte. So wurde diese Arbeit in einem Zug von 1720 bis 1726 vollführt, wie eiserne Öfen beweisen, die das Wappen Franz Ludwigs mit der Jahreszahl 1726 zeigen, insbesondere ein Kolossalstück im Weißen Saal (mit der heutigen Sammlung für Natur- und Vorgeschichte). Wie der Augenschein zeigt, ist auch das ganze Innere des Schlosses mit wenigen Ausnahmen ein Werk aus einem Guß in jenem frühen Regencestil, wie er in der Zeit von 1720 bis 1730 an führenden Plätzen herrschte. Und wer die sonstigen Arbeiten Kellers kennt, wenn auch nur aus dem Durchblättern des Schlegelschen Buches, wird auch im Gesamtcharakter und in zahllosen Einzelheiten die persönliche Note dieses Künstlers wiederfinden. Es kann also kein Zweifel bestehen, daß Keller, der bis Ende 1724 lebte und in voller Arbeitskraft stand, das Meiste und Entscheidende selbst geschaffen hat, und daß das Fehlende von ihm so weit vorbereitet war, um seinen bisherigen Gehilfen ohne Wechsel der Bauleitung die Vollendung zu ermöglichen. Der Bauherr, der mit Keller zufrieden war und seinen Tod „mißliebig vernahm“, hat hier sicher schon der Kosten wegen nicht ohne Not wegen des Restes der Arbeit eine neue Sachgröße berufen, wie dies in Mergentheim unvermeidlich war. Wir wissen auch durch Klaibers und Kettenmaiers Forschungen⁹⁾, daß Balthasar Neumann, den Franz Ludwig nach Kellers Tod für Mergentheim beizog, mit Ellwangen erst durch den nächsten Fürstpropst Franz Georg von Schönborn (1732–56) befaßt wurde und dort seine Haupttätigkeit auf das Regierungsgebäude und die Neugestaltung des Stiftskirchenplatzes verlegte, während er sich auf dem Schloß auf Tiefbauarbeiten beschränkte, um den äußeren Hof dem neuen Haupteingang, der von Franz Georg 1739 in den Ostflügel verlegt worden war¹⁰⁾, anzupassen und die Wasserversorgung zu verbessern. Ganz hervorragende Leistungen Kellers sind insbesondere der lichtvolle Festsaal, in welchem heute der Thron des Königs Friedrich von Württemberg steht und der Geschichts- und Altertumsverein eine Heimatkunstausstellung führt¹¹⁾, und die entzückende Schlosskapelle, die der Künstler aus einem ganz unregelmäßigen Grundriß heraus zu gestalten verstand und in genialer Weise dadurch erweiterte, daß er den Chor auf eine Brücke legte, die in großem Bogen den inneren Burggraben überspannt und den Hauptbau mit dem „Vorschlößchen“ und den darin eingerichteten Sakristeikammern verbindet. Eine Renaissance-säule unter der Orgelempore sowie das aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges herrührende Schreinwerk beweisen, daß es sich auch hier um eine Umgestaltung eines schon bestehenden Kirchenraums handelt, die doch keineswegs

⁹⁾ Hans Klaiber: Neumanns Bautätigkeit in Ellwangen. Monatshefte für Kunstwissenschaft. VI, Heft 3. S. 111 ff. (1913). — Ph. Kettenmaier: Arnold Friedr. Prabl. Ellw. Jahrb. 1917/19, S. 1 ff.

¹⁰⁾ Irrtümlich bezieht Gradmann (Kunstwanderungen 2. Aufl. 1926. S. 176 und 182) die an diesem 1739 durchgebrochenen Portal angebrachte Jahreszahl auf die Erneuerungsarbeiten Kellers und verwechselt auch in dieser Auflage immer noch Franz Ludwig von der Pfalz mit seinem Nachfolger Franz Georg von Schönborn.

¹¹⁾ Vgl. O. Häcker: Schloß Ellwangen; Führer durch die Ausstellung für Heimatkunst. Ellwangen 1913.

den Eindruck eines Flickwerks macht, vielmehr eines mit phantastischer Laune hingeworfenen Virtuosenstücks von überzeugender Harmonie¹²⁾).

Freilich ist hier ein Vorbehalt zu machen. Keller als vielbeschäftigter Baudirektor war naturgemäß bei der Ausführung seiner Pläne wie auch beim Entwurf einzelner Bauteile auf die Hilfe von Mitarbeitern angewiesen. Und so ist bei einem Innenraum, der so wesentlich aufs Bildnerische eingestellt ist wie die Ellwanger Schloßkapelle mit ihren reliefgeschmückten Gewölben und Brüstungen, die geistige Leistung des *Stukktors* vielleicht derjenigen des Architekten mindestens gleichzustellen. Und da sind wir nun auf Grund der Forschungen Schlegels in der Lage, auch den mutmaßlichen Schöpfer des bildnerischen Schmucks des Ellwanger Schlosses zu nennen: Franz Joseph Roth aus Wien, den begabtesten Schüler Kellers, nicht viel jünger als dieser; denn er hat schon 1716 die Tochter des Posthalters und Wirts zum „Fuchsen“ in Mergentheim geheiratet. Bereits oben haben wir gesehen, daß er an den Plänen Kellers für Mergentheim mitgewirkt hat und sich zutraute, sie auch als Bauleiter auszuführen, wie er auch tatsächlich nach Kellers Tod Baudirektor der Ordensprovinz Franken zu Ellingen geworden ist und dort noch viel Schönes geschaffen hat, zum Beispiel das einzigartige Rathaus. Und so dürfen wir vielleicht den eleganten Schwung und die heitere Anmut und Eleganz des beginnenden Rokoko, die wir an den Bauten Kellers oft in reizvoller Mischung mit der kernigen Kraft des schwäbisch-fränkischen Barock finden, jenem Schuß von Wiener Blut zuschreiben, das bei diesen Werken schöpferisch mitgewirkt hat.

Zum Schluß noch ein Wort über die Bauleute gleichen Namens und Stammes. Drei Brüder Kellers, namens Johannes (geb. 1679), Johann Michael (geb. 1687) und Thomas (geb. 1684), übten gleichfalls das Baugewerbe aus, ersterer als Fortführer des väterlichen Geschäfts zu Dürnwangen, der zweitgenannte als Baumeister zu Neckarsulm, wo wir ihm bereits begegneten, der dritte als Gehäuf seines Bruders Franz in Ellingen, doch ohne daß einer dieser Brüder sich eine selbständige Bedeutung in der Kunstgeschichte zu erringen vermochte. Dagegen hat der gleinamige Sohn des Johann Michael (1721–94), also der Nefte des Franz, welchem W. Klein sein oben erwähntes Buch gewidmet hat, als Stadtbaumeister in Schwäbisch Gmünd der Familie neuen Ruhm erworben durch langjährige Bautätigkeit in der Rokoko- und Zopfzeit. Als Kirchenbaumeister genoß er seit dem gelungenen Bau der Stadtkirche zu Alen (1765), mit dem er vielleicht auf Empfehlung der Fürstpropstei Ellwangen als Kirchenpatronin beauftragt worden war, auch in protestantischen Kreisen solchen Ruf, daß er auch von der Reichsstadt Ulm und dem Herzogtum Württemberg Aufträge zu Kirchenbauten (Türkheim, M. Geislingen, 1771, Alfdorf 1774) erhielt und es hier verstand, neue Vorbilder für einen evangelischen Predigtsaal zu schaffen¹³⁾.

¹²⁾ Auch die Steinbrüstungen der Galerien des inneren Schloßhofs und das große, einem „babylonischen Turm“ gleichende Kamin auf der Nordseite wurden nach Hefelins Bericht gleichzeitig aufgeführt.

¹³⁾ Ein Rest von Unklarheit besteht über die Baumeisterfamilie Keller immer noch, da es auch einen Zweig in Dinkelsbühl gegeben haben soll, dem gleichfalls ein Johann Michael entsprossen sei, geboren 1691 als Sohn eines Johannes, vielleicht eines Bruders des Jakob im benachbarten Dürnwangen. Auch taucht in Heilbronn a. N. ein Baumeister J. G. oder J. Chr. Keller auf mit Rokokobauten von 1765 und 1769.

Zwei kunstgeschichtliche Monumentalwerke aus dem Franziskusjubiläumsjahr.

Von Anton Mägeler.

Es ist und bleibt eine der denkwürdigsten Erscheinungen der Welt- und Kirchengeschichte, daß neben dem armen Menschen- und Gottessohn von Nazareth der vielleicht treueste Nachahmer seiner freiwilligen Heilandsarmut, der Poverello von Assisi, die nachhaltigste Wirkung auf kulturellem und sozialem Gebiet zeitlebens wie nach seinem Tod ausgeübt hat. Im Wandel der Jahrhunderte und Jahrtausende sind nur wenige Gestalten aufgetreten, die sich in ihrem Einfluß auf die Geistesentwicklung der Menschheit mit Franz von Assisi vergleichen lassen. Nicht nur das religiös-sittliche Leben, dessen Erneuerung durch getreueste Nachfolge Christi ihm in erster Linie am Herzen lag, sondern auch das kulturelle Leben des Mittelalters erfuhr durch seine Persönlichkeit die mächtigste Umgestaltung. In der Dichtung wie in den bildenden Künsten können wir die befruchtende Einwirkung des franziskanischen Geistes wahrnehmen. Vor allem ist der gewaltige Aufschwung der italienischen Kunst in der Epoche der Frührenaissance ein ungewolltes Werk dieser leuchtenden Heiligengestalt des Armen von Assisi. Kein Geringerer als der Heidelberger Kunsthistoriker Henry Thode, gleich dem französischen Assisiforscher Sabatier protestantischen Bekenntnisses, hat der staunenden Welt, auch vielen Nichtwissenden in unseren Kreisen, außer den Schülern eines F. X. Kraus in Freiburg, diese Tatsache verkündet. Sein zweibändiges Werk „Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien“, vor vierzig Jahren erstmals erschienen, erlebte im Jubeljahr 1926 die dritte Auflage. Im Vorwort zur deutschen Fiorettiausgabe Traubes konnte Thode das Wort wagen: „Franziskus von Assisi ist ein von aller Welt Verehrter geworden, ein Heiliger so gut der Protestanten wie der Katholiken.“

Hat schon die siebte Jahrhundertfeier der Geburt des Poverello im Jahre 1882 eine neue Blüte franziskanischer Literatur-, Geschichts- und Kunstforschung hervorgebracht — es sei nur an drei Namen aus den drei meistbeteiligten Nationen erinnert: Christofani, Sabatier und Thode —, so sehen wir diese wachsende franziskanische Signatur an einem gewissen Höhepunkt im Jubeljahr des Gedächtnisses seines Todestages 1926 angelangt. Neben der Unmenge apokrypher, biographischer, literarhistorischer Arbeiten hat das siebte Zentenar des Hingangs des Heiligen von Assisi besonders der deutschen Kunstgeschichtsforschung reichen Ertrag beschert. Hier sollen eingehender als in den engen Spalten des kleinen Rezensionenanhangs möglich ist, zwei Prachtwerke über Assisi, seinen größten Sohn und sein herrlichstes Kunstdenkmal besprochen werden; beide haben deutsche Ordensgenossen des Stifters der Minoriten zum Verfasser, und mit dem Dreibund erprobter franziskanischer Forscher haben sich zwei deutsche Verleger in Berlin und Düsseldorf mit einem in unseren Tagen doppelt anerkennenswerten Opfermut vereint, daß aus den Werken deutschen Gelehrtenfleißes und frommer franziskanischer Hingabe würdigste Denkmäler der heurigen Säkularfeier wurden.

**Patres Beda Kleinschmidt und Remigius Boving:
Die Malereien der Basilika San Francesco in Assisi.**

Nach der Pracht der Ausstattung, dem Umfang des Prachtwerks und der Gründlichkeit der Darstellung steht an erster Stelle das im Verlag für Kunstwissenschaft in Berlin erschienene Monumentalwerk „Die Wandmalereien der Basilika San Francesco in Assisi“¹⁾. Pater Remigius Boving O. F. M. in Bonn hat mit sachkundiger Hand das von seinem Ordensgenossen Pater Beda Kleinschmidt in jahrzehntelanger Arbeit fast vollendete Manuskript dem wagemutigen Berliner Verlag Ernst Wasmuth 1922 übergeben, der das große dreibändige Sammelwerk über die Basilika des hl. Franz in Assisi übernahm und den ersten Band, „Die Baugeschichte des umbrischen Bergheiligtums“, noch im ersten Kriegsjahr 1914 herausbrachte. Ganz selbständig und ebenbürtig dem ersten, glanzvoll ausgestatteten baugeschichtlichen Band reiht sich nun als zweiter Band die Untersuchung und Wiedergabe der Wandgemälde der Basilika an. Ungehemmt durch Krieg, Krankheit und Geldentwertung, nur hinausgeschoben ward die Erfüllung des in der Einleitung zum ersten Band geschriebenen Wortes: Das Werk sollte durch seine reiche und glänzende Illustration ein Denkmal der Verehrung und der Liebe sein, das ich dem Seraph von Assisi errichten wollte. Und jeder, der das neue Werk über die Fresken von San Francesco in die Hand zu bekommen das Glück hat, wird die Einlösung des anderen Versprechens anerkennen müssen: Es ist tatsächlich ein Denkmal geworden, errichtet zur 700jährigen Wiederkehr des Tages, da der liebe glühende Umbrier seine langesfreudigen Lippen schloß. „Zu seinem Ruhm man Hymnen sollt' erheben — im Himmel, wo die Freuden ewig lenzen“, um mit Dante zu reden.

Es gibt keine zweite Kirche der Welt, die einen so vielgestaltigen Wand Schmuck aus den verschiedensten Jahrhunderten und Malerschulen aufweist wie die am Westabhang des Monte Subasio aufragende Grabeskirche des Heiligen von Assisi. Die Oberkirche wie die Unterkirche ließen die kunstsinnigen Brüder des Sacro Convento, „unbekümmert um kleinliche Auffassung des Armuts gedankens“ (S. 12), mit Kunstwerken ausschmücken, wie es sich nach ihrer Meinung für den großen Reformator des kirchlichen Lebens geziemte. Jede sich darbietende Wandfläche erhielt farbigen Schmuck, in der Oberkirche nach einheitlichem Plan, in der Unterkirche muß bei der langen Dauer der Ausmalung die reiche Abwechslung der Stoffe und Meister die Durchführung eines einheitlichen Gedankens ersetzen. Nicht mit Unrecht hat man San Francesco in Assisi ein unvergleichliches Museum italienischer Freskomalerei genannt. Auf einen Zeitraum von 400 Jahren verteilen sich die Fresken, deren Fülle und Erhaltung trotz vieler Unbilden der Zeiten und Menschenhände von keinem Gotteshaus diessseits und jenseits der Alpen erreicht wird, geschweige

¹⁾ Pater Beda Kleinschmidt „Die Basilika San Francesco in Assisi“. II. Band: „Die Wandmalereien der Basilika“, herausgegeben von Pater Remigius Boving O. F. M. Gr. Folio. 316 S., 277 Abbildungen. Berlin W. 8. Verlag f. Kunstwissenschaft Ernst Wasmuth, N. G. Orig. Einband mit Goldprägung Mf. 150 —.

denn übertroffen werden kann. Namen von gutem Klang, wenn auch nicht von erstem Rang haben an der Ausschmückung der Basilika gearbeitet, Cimabue, Torriti, Giotto, Cavallini, Lorenzetti, Simone Martini, große und kleine Meister, mit und ohne Namen, bis zu den letzten Ausläufern der italienischen Renaissance, Giorgetti und Sermei. Die ganze Geschichte des Erlösungswerks aus dem Alten und dem Neuen Testament, die Entstehung und Entwicklung des Franziskanerordens in seinen drei Zweigen sehen wir an den Wänden dieses einzigartigen Heiligtums dargestellt. In einem einzigen Bauwerk die ganze Entwicklung der italienischen Wandmalerei von etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts bis 400 Jahre später verfolgen zu können, ist doch wohl eine einzigartige kunstgeschichtliche Erscheinung. Für einen solchen einzigartigen Tempel der Kunst bedarf es sachkundigster Führung. Eine sinnverwirrende Fülle von Problemen knüpft sich an Inhalt und Form fast jeder Darstellung; am meisten natürlich umstritten sind die Fragen nach den Urhebern der vielen Fresken, nach den Meistern der zahlreichen Schulen, die in diesem herrlichsten Denkmal der Verehrung des Ordensstifters gearbeitet haben. Die sienesishe, römische, florentinische, bolognesische und umbrische Malerschule ist an dem Jahrhunderte währenden Werk beteiligt. Mit stilkritischen Mitteln allein, den neuzeitlichen, aufs feinste ausgebildeten Methoden der vergleichenden Stilanalyse zum Ziele zu gelangen und die chronologischen, kunstgeschichtlichen Probleme zu lösen, hat sich als unmöglich erwiesen trotz aller Forschermühen in weiter Welt. Muß ja der nordische Kunsthistoriker *Nomdahl* gestehen: „Es gibt kaum in den beiden Kirchenräumen der Ober- und Unterkirche ein Fresko, das nicht verschieden beurteilt würde.“ Und was einer der hervorragendsten Kenner der italienischen Renaissance, *Karl Frey*, den ich vor 25 Jahren als jungen Berliner Universitätsprofessor zu hören das Glück hatte, den aber leider allzufrüh der Tod aus seinem Schaffen riß, von den alttestamentlichen Fresken der Oberkirche und ihrer verschiedenen Beurteilung erklärt, bezieht sich auch auf die meisten übrigen Wandmalereien in San Francesco: in seiner großen *Vasaria*-Ausgabe (1, 453) spricht er von einem *Bellum omnium contra omnes*, einem Federkrieg aller Kunsthistoriker, in dem nichts gewiß sei als das *Ignoramus*, daß wir nichts wissen können.

Auch *Kleinschmidt-Boving* hält es für ein aussichtsloses Beginnen, alle mit den Fresken der Basilika zusammenhängenden Streitfragen zu behandeln oder gar entscheiden zu wollen, besonders hinsichtlich der Zuschreibung der einzelnen Wandgemälde an diesen oder jenen Meister. Ihm, dem Verfasser bzw. Herausgeber des neuen Monumentalwerkes über die Grabeskirche des heiligen Franz von Assisi, kommt vor allem anderen zugute, daß er in jahrelanger Forscherarbeit an Ort und Stelle als erster das ganze reiche Archiv des Konvents des Franziskanerklosters durchgearbeitet und manchen archivalischen Fund voll Bedeutung für die Lösung kunsthistorischer Probleme gemacht hat. Die gefundenen Urkunden und Akten werden den dritten, in Bälde erscheinenden Band des Monumentalwerkes füllen und in vielen Fragen objektiveren Aufschluß geben können, als es die oft rein subjektiven, ästhetischen Würdigungen, die stilkritischen Lösungsversuche vermögen. So kann er zu den mit staunens-

werter Literaturkenntnis kurz vorgetragenen literarischen Auseinandersetzungen der Vorgänger und Zeitgenossen Stellung nehmen, teils bestätigend, teils abweisend, und manch eigene, gründlich erwiesene Ansicht vortragen, ohne indes eines öfteren *Non liquet* oder *Ignorabimus* sich zu entschlagen. Das Hauptaugenmerk richtet der Verfasser auf eine möglichst genaue Beschreibung der einzelnen Fresken, zumal da die meisten Wandbilder entweder in ruinenhaftem Zustand oder durch fortgesetzte Restaurationen verdorben sind. Er gibt der Stilanalyse, der Erklärung der formalen Elemente, keinen zu breiten Raum, streift die wichtigeren Streitfragen, oft nur in einer kurzen Fußnotiz, und überläßt es dem Leser, an der Hand des reichen Abbildungsmaterials die kunsthistorischen Folgerungen zu ziehen. Den Gang der Darstellung und die Möglichkeit der Übersicht über die verwirrende Fülle der Bilder erleichtert wesentlich Kleinschmidts Disposition; nicht die Verteilung der Fresken auf Ober- und Unterkirche ist ihm maßgebend, sondern die chronologische Ordnung der Wandgemälde, die mit wenigen Ausnahmen von einzelnen Mosaiken und Tafelbildern alle Freskomalereien sind. Die ehemalige Pracht und Herrlichkeit, in der die Kirche einst vor 600 Jahren erstrahlte, die Schönheit des farbensprühenden Gewands ihrer damals neuen Wand- und Glasmalereien können wir heute nur noch ahnen; der heutige Besucher der Basilika findet an vielen Stellen besonders des Querhauses nur noch „dunkle Schattengebilde, ruinenhafte Trümmer einstiger Größe und Schönheit“. Als die Kirche im vollen Glanz ihrer Farbenpracht erstrahlte, sah man in der Apsis die Madonna auf ihrem Sterbelager, umgeben von den Aposteln, oben zwischen den Arkaden das Jugendleben Mariä, grandiose Figuren, die auch im Querhaus uns noch begegnen, dazu Darstellungen aus dem mit sieben Siegeln auch im Bild verschlossenen Buch der geheimen Offenbarung des heiligen Johannes. An den Hochwänden des Langhauses war ehemals eine ganze farbenstrahlende Bilderbibel aufgeschlagen, rechts das Alte Testament, links das Neue, in den wichtigsten biblischen Begebenheiten von der Welterschöpfung bis zur Geistesessendung. Auch von dieser größtenteils verblichenen oder zerstörten einstigen Bilderherrlichkeit wendet sich das Auge des Besuchers rasch zur Lebensgeschichte des Poverello, die in 28 Fresken am unteren Drittel der Wände der Oberkirche dargestellt ist. Ebenso sind in der noch älteren Unterkirche der Basilika von Assisi den Bildern aus dem Leben Jesu die älteren Fresken der Franziskuslegende angelehnt; der schon von den ältesten Biographen, den ersten Schülern des Franziskus betonte Gedanke sollte auch hier zum bildlichen Ausdruck kommen, daß Franziskus der getreueste Diener und Nachfolger des göttlichen Lehrmeisters Jesus Christus gewesen ist. Die älteste Darstellung der Franziskuslegende begegnet uns im Langhaus der Unterkirche, deren unbekannter Meister nach diesem Zyklus genannt wird; im Querhaus wird im Lauf von drei Jahrhunderten das Leben Jesu, Jugend und Passion Christi an die Wände gemalt, und dazwischen die Verherrlichung des heiligen Franziskus dargestellt, auch hier Urbild und Abbild der Heiligkeit nebeneinander. Die Kapellen erhielten als Schmuck Bilder aus dem Leben der Heiligen, denen sie gewidmet sind. Die Malereien der Sakristei der Unterkirche, die allein von den drei an der Süd-

seite gelegenen Sakristeien der Basilika heute noch szenische Darstellungen aufweist, behandeln ebenfalls die Verherrlichung des heiligen Franz von Assisi (an der Decke und an den Wänden), Szenen aus dem Leben Jesu und Mariä. Sie stammen als letzte Schöpfung großer Zeit erst aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, nicht unsympathische Arbeiten des von Christofani überschätzten Landsmanns des heiligen Franz, Giorgetti. Diesen zweitletzten, kürzesten und leichtesten Abschnitt hat der Herausgeber des Kleinschmidtschen Werks, Pater Boving, verfaßt.

An der Hand eines so erprobten Führers und Forschers schreiten wir durch die Kunstgeschichte und Kunstdenkmäler von vier Jahrhunderten und lassen uns durch die fortgeschrittenste Reproduktionstechnik des Berliner Verlags Wasmuth die zahlreichen Fresken der Basilika von Assisi vielleicht deutlicher, als es die halb oder bis auf einen letzten kleinen Rest zerstörten Originale vermögen, vor Augen führen. Neben den großen Zyklen und Szenen locken viele Einzelausschnitte schärfster Erfassung mit modernsten Linsen zu eingehendster Betrachtung: die vielen großen ganzseitigen Abbildungen in Lichtdruck, 16 Tafeln und 242 Textbilder sowie 19 Farbendrucke nach erstmaligen Originalaufnahmen von Damascan Hahnel in Bonn erleichtern das Studium dieser Kunstgeschichte in Monumenten ungemein. Wenn sich der Herausgeber wegen Aufnahme von Bildern, die nicht alle „schön“ seien, entschuldigen zu müssen glaubt, so darf er der Erwartung gewiß sein, daß alle Kunstforscher und Kunstliebhaber gerade für die Veröffentlichung der zahlreichen ruinierten, verfallenen oder dem sicheren Verfall entgegengehenden Freskenteile Dank wissen werden, von welchen zum erstenmal unter nicht geringen Schwierigkeiten brauchbare Photographien hergestellt worden seien.

Wie würden assisi-begeisterte Erforscher der franziskanischen Geschichte oder Kunstgeschichte, Männer wie Sabatier oder Thode, die ihre Lebensarbeit diesem Gebiete gewidmet haben, Kunsthistoriker und Theologen zugleich wie F. X. Kraus oder Erich Frank, aufjubeln, wenn ihre in der Untersuchung der Dokumente und Monumente Assisis ermüdeten und im Tode nunmehr gebrochenen Augen den Glanz der Kleinschmidtschen schwarzen oder farbigen Tafelbilder hätten schauen dürfen und in den fürs unbewaffnete Auge völlig verblichenen Zügen und Linien alter und ältester Fresken mit dem Blitzlicht ihres Geistes manch neue Deutung hätten finden können! Welche Fülle von Heiligengestalten aus dem Alten und Neuen Testament, der Legende altchristlicher und hochmittelalterlicher Zeit bieten diese freskengeschmückten Wände, Charakterköpfe voll Geist und Leben, voll wechselnder Individualität in jedem einzelnen bis zum letzten der mindestens dreihundertköpfigen Schar! Welch strahlender Kranz von Schönheit, besonders der herben Schönheit der älteren sienesischen, florentinischen und umbrischen Malerschulen leuchtet von den Wänden dieses einzigartigen Tempels italienischer Kirchenkunst herab! Welch reichen Gewinn könnte das Studium dieses Werks über Assisis Fresken unseren heutigen Kirchenmalern bringen, wenn sie sich mit Aug' und Herz und Hand in die Fülle technischer, künstlerischer, ikonographischer Anregungen vertiefen wollten! Wie einst der Troubadour Gottes, der Sänger der heiligen

Armut, der nichts als die Stimme eines Rufenden in der Wüste der damals sittlich ringenden Zeit sein wollte, nicht im mindesten der Prophet einer neuen Kultur, durch „das Leben eines heiligen Lebenskünstlers, Franzisci Leben“, der Kunst neue Impulse gegeben, und diese schönste Blüte mittelalterlichen Geistes die edelsten und größten Maler des Trecento zu den herrlichsten Kunstleistungen begeistert hat — freilich unter Anleitung gelehrter und künstlerisch denkender Franziskaner des Sacro Convento von Assisi —, so wird der Poverello, der Arme von Assisi, auch heute noch diese künstlerischen Einflüsse auf sein Volk und andere Völker auszuüben nicht aufhören. Es braucht nur ein aufgeschlossener Sinn sich in die so köstlich beschriebenen und so wundervoll abgebildeten Gemälde unseres Basilikawerkes zu versenken, der Künstler oder Kunstfreund braucht nicht nach Assisi zu pilgern, hier in diesem köstlichen und kostbaren Werk, das freilich beinahe eine Primavera- oder Jubiläumsreise nach Italien kostet, lebt und webt die Wissenschaft und Kunst von jenem erhabensten Tempel mittelalterlicher Wandmalerei, den die glühende Liebe seiner Jünger erbaut, den flammende Begeisterung mit herrlichsten Kunstwerken geschmückt, zu deren Schöpfungen einst die in Franzisci Brust wohnende Künstlerseele die Besten seiner Zeit inspiriert und die Künstler der bedeutendsten Schulen Italiens vom Trecento zum Secento begeistert hat. Schließend mit dem herzlichsten Dank an Verfasser und Verlag für diese franziskanische Jubiläumsausgabe, deren Kenntnis und Besitz manche Erlebnisse von schönödestem Widerspruch zwischen Franziskusgeist und Franziskusjubiläumsfei(r)ern versüßen mag, gebe ich der hoffnungsvollsten Überzeugung Ausdruck, diese „geringe Festgabe“ der deutschen Franziskaner zum siebten Zentenar des Heimgangs ihres heiligen Ordensstifters werde ihm nach dem Wunsch und Wort des Verfassers Pater Beda Kleinschmidt zu einem „Denkmal aere perennius werden, das noch späteren Geschlechtern zeigen möge, wie nach einem verlorenen Kriege allergrößten Ausmaßes deutsche Franziskusfinder ihren glorreichen Vater bei der Feier des siebten Zentenars seines Heimganges zu ehren suchten“ (S. 7).

II.

Pater Beda Kleinschmidts Werk über Maria und Franziskus.

In Verbindung mit zwei anderen Ordensgenossen (Pater Ewald Müller und Hieronymus Trumpe) gibt der hervorragendste Kunsthistoriker der deutschen Franziskanerprovinzen, Pater Dr. Beda Kleinschmidt in Paderborn O. F. M., ein monumentales Sammelwerk über „Franziskus und sein Werk in Einzeldarstellungen“ heraus; deren erster Band ist zur siebenhundertjährigen Wiederkehr des Todes des Poverello Ende 1926 bei Schwann in Düsseldorf erschienen unter dem Spezialtitel: „Maria und Franziskus von Assisi in Kunst und Geschichte“¹⁾. Als Verfasser zeichnet allein der durch frühere Kunstgeschichtliche Arbeiten, besonders durch seine treffliche Geschichte der christ-

¹⁾ Beda Kleinschmidt O. F. M. Dr. theol.: „Maria und Franziskus in Kunst und Geschichte“. Fol. 147 S. 1926. Düsseldorf, L. Schwann. Geb. Mf. 18.—.

lichen Kunst (2. Aufl. 1926, Paderborn, Schöningh) bekannte Minorit Pater Beda Kleinschmidt. Von geringerem Umfang (147 S. Kleinsfolio), aber ähnlich glänzender Ausstattung in typographischer Hinsicht (Leinenband mit Goldpressung, ein Farbendruck, 33 Tafeln und 50 Textbilder) wie das erstbesprochene Monumentalwerk über die Franziskusbasilika in Assisi, befriedigt das zweite Buch neben den Interessen des Kunstfreundes vor allem den Ikonographen, den Dogmenhistoriker, den Liebhaber der mystischen Theologie in ihren weihervollen künstlerischen Niederschlägen, während beim ersten Wert neben dem Italienfreund überhaupt besonders der Historiker und Kunsthistoriker auf seine Rechnung kommt.

Franziskus als Sänger der Marienminne, als Troubadour im Dienste der Verherrlichung der Gottesmutter hat in alten und neuen Schriftwerken Darstellung gefunden, aber die Kunstwerke sind bis jetzt kaum darnach systematisch untersucht worden, wie in den Kunstwerken der folgenden Jahrhunderte Franzens innerer Verkehr mit Christus und neben ihm auch mit Maria versinnbildet wurde. In diese Lücke tritt das neue, hochbedeutsame Werk Pater Beda Kleinschmidts ein, nachdem einzelne Autoren, wie Beissel, Rothes, Thode, Dezel, Venturi, Sacchinetti und zuletzt Künstle in seiner neuen Ikonographie der Heiligen (1926, Freiburg, Herder) einschlägige Bilder zusammengestellt hatten. Einen ungeahnten Reichtum an Bildwerken aller kommenden Zeiten und aus allen Ländern hat ihre systematische Durchforschung durch Pater Beda Kleinschmidt erschlossen und aus einer Menge von Gemälden großer Meister uns gezeigt, wie in dem Herzen des Ordensstifters neben der feurigsten Gottesliebe die glühendste Verehrung der Mutter des Erlösers brannte, und wie sich die Künstler die Verbindung des gottbegnadigten echten Nachfolgers Christi mit der Gottesmutter vorstellten. Hat ja schon Thomas von Celano (Leben und Wunder des hl. Franziskus, 1246) dieser innigen Marienverehrung seines heiligen Ordensstifters Ausdruck verliehen: „Mit unglaublicher Liebe umfing Franziskus die Mutter Jesu, weil sie den Herrn der Majestät uns zum Bruder gegeben. Ihr zollte er besondere Lobgesänge, ihr strömten seine Bitten zu, ihr opferte er Liebesbezeugungen, wie sie in solcher Fülle und Innigkeit die menschliche Zunge nicht wiederzugeben vermag.“

Aber nicht die Fülle überlieferter Schriftzeugnisse über Franzens Marienminne sollte in Kleinschmidts Werk gesammelt werden, wenn auch im geschichtlichen Teil oder bei Erklärung einzelner Kunstwerke gelegentlich solche beigezogen werden (so z. B. S. 16 der von Franziskus verfaßte, häufig wiederholte „Zarte Gruß an die allerseeligste Jungfrau“); nicht den Spuren der Schriftsteller, sondern der Künstler wollte der Verfasser vor allem nachgehen, die fast noch tiefer als die geschichtlichen und legendenhaften Nachrichten uns in die marianische Gedankenwelt des Heiligen einführen. Wohl bei keinem einzigen Heiligen der katholischen Kirche ist die Ausbeute an künstlerischen wie an den literarischen Zeugnissen so reich wie bei dem umbrischen Liebhaber Mariä. Die Kirchen, Kapellen und Klöster seiner umbrischen Heimat sind mehr als alle andern mit Bildern gefüllt, die uns San Francesco in Ver-

bindung mit Christus, Maria und anderen Heiligen zeigen; aber auch andere Landschaften des kunstgesegneten Ober- und Mittelitalien stellen ein großes Aufgebot an Darstellern dieser Seite der franziskanischen Ikonographie: die Lombardei, Toskana, Venedig, Florenz und Rom. Hinter den Künstlern Spaniens treten die nordischen Länder an Zahl und Größe zurück. Früh- und Hochrenaissance haben die herrlichsten Marienbilder mit Franziskus im holden Verein geschaffen. Spätrenaissance und Barock beschränkten sich mehr auf Einzeldarstellungen.

Bei der Auswahl und Anordnung des reichen Bildermaterials konnte ein doppelter Weg eingeschlagen werden. Entweder mußte der Forscher einen Längsschnitt machen und nach Art der Sachinettischen *Iconografia Francescana* (1921) die gefundenen Bildwerke nach Jahrhunderten aneinanderreihen, oder aber galt es einen Querschnitt zu geben und bestimmte Gruppen nach Gegenständen methodisch miteinander zu verbinden und innerhalb der sachlichen Gruppierungen den chronologischen Längsschnitt beizubehalten. Kleinschmidt hat mit Recht letzteren Weg als den weniger ermüdenden, die Zusammenhänge besser herausstellenden gewählt, wenn so auch manche Bilder verschiedenen Gruppen ikonographischer Beziehungen beigezählt werden müssen. Die nach solchen Gesichtspunkten ausgewählten hervorragendsten Bildwerke werden beschrieben, nach fachmännischem Urteil gewürdigt in formaler wie inhaltlicher Beziehung und biographische Notizen über die zum Teil wenig bekannten Künstler angefügt. Fragen rein kunsthistorischer Art will der Verfasser in diesem Werk nicht berühren, um den ungestörten Genuß der Bilder besonders bei denen zu bewirken, die in Franziskus ihren Freund, ihr Vorbild, ihren geistlichen Vater verehren. „Sie werden hier eines der schönsten und anmutigsten Blätter aus seinem wunderbaren Leben aufgeschlagen finden, illustriert durch eine Bilderfolge, wie man sie in solcher Reichhaltigkeit und Abwechslung ein zweites Mal wohl vergeblich in der gesamten Hagiographie suchen wird.“ Diesem rühmenden Selbstzeugnis des Verfassers (S. XV) dürfen wir vorbehaltlos zustimmen, weniger der nur im katholischen Deutschland für nötig befundenen Praxis des Autors, an den Bildern hier und da kleine Notizen vorzunehmen „mit Rücksicht auf jene große Zahl von Lesern und Leserinnen, die nicht aus kunstgeschichtlichen Absichten zu diesem Buche greifen“ (S. XV). Um so dankenswerter sind des Verfassers fertliche Aufklärungen über die Entwicklung der Darstellung des unbekleideten Jesuskindes und der stillenden Gottesmutter und die Berechtigung jener Typen. Ebenso wertvoll ist die in den Anhang verwiesene Bibliographie, deren literarische Nachweise für nähere, eingehendere Beschäftigung mit den einzelnen Fragen und Fragenkomplexen manchem willkommen sein werden. Sie seien wie die stoffliche Anordnung der besonderen Beachtung von Lesern und Mitarbeitern des „Archivs für christliche Kunst“ empfohlen.

Im ersten, kürzeren geschichtlichen Teil wird das Leben des heiligen Franziskus unter dem Gesichtswinkel der Marienliebe dargestellt, der biographische Untergrund für die enge künstlerische Verbindung von Maria und Franziskus geboten und zuletzt die theologische Korrektheit der franziskanischen Marien-

liebe erörtert (S. 1 — 17). Der zweite Hauptteil will in reichlicherem Wort und Bild zeigen, wie in der Vorstellung der Künstler Franziskus mit den einzelnen Zügen des Erdenwandels Mariä und ihrer Glorie im Himmel verbunden erscheint. An unserem staunenden Auge zieht das ganze Marienleben sozusagen mit franziskanischem Einschlag vorüber; der Heilige erscheint auf Bildern der unbefleckten Empfängnis Mariä (die zwar nicht er selbst, aber seine Ordenstheologen später eifrig verteidigten — nach Kleinschmidts Bemerkung (S. 18) haben dabei die Künstler mehr ihre Phantasie als die Geschichte zu Rate gezogen), ferner der Verkündigung Mariä, der Geburt in Bethlehem, der Flucht nach Ägypten, der Madonna mit dem Jesuskind, der heiligen Familie, der stillenden Mutter, der heiligen Anna Selbdrift, der Schmerzensmutter, des Pfingstfestes und des Todes Mariä.

Im zweiten Abschnitt: Maria und Franziskus in der Himmelsglorie, sehen wir, wie künstlerische Phantasie und fromme Verehrung Franziskus und Maria in der Herrlichkeit des Himmels nebeneinanderstellt. Es sind die Bildergruppen: Maria und Franziskus im Kreise von Heiligen in der Sacra Conversazione (heilige Unterhaltung) im Kreise von Engeln und Heiligen; Franziskus als Fürsprecher bei Maria; auf Pestbildern, in Visionsdarstellungen, auf Rosenkranzbildern; die Gürtelspende; Mariä Aufnahme und Krönung im Himmel; Maria in der Glorie unter Teilnahme des heiligen Franz von Assisi. Italienische Meister ersten Rangs, wie Raffael (Madonna von Foligno), Correggio und Tizian steuern hier ihrem heiligen Landsmann den Tribut der Verherrlichung bei. Von außerordentlicher Seltenheit ist die spezifisch franziskanische Gattung des Schusmantelbilds von Canorali, auf dem Maria mit Franziskus und andern Heiligen die verschiedenen Stände geben die Pest schükt (Tafel 22), in der Franziskuskirche zu Montone in Umbrien befindlich, gemalt im Jahr 1482. Das S. 112 f. erwähnte Schwabacher Altarbild von Wolf Traut, der 1511 die Lebensbeschreibung des heiligen Franziskus von Bonaventura mit Holzschnitten versah, darunter die merkwürdige Rosenkranzlegende anbrachte, ist zweifellos eine seltene Abart der Gnadenstuhldarstellung, im Kranz von 55 Rosen der Gefreuziate mit Gottvater und der Taube des Heiligen Geistes, oberhalb des Querbalkens Madonna, Stigmatisierung des heiligen Franz und Gregoriusmesse. Ich selbst besitze eine solche ikonographisch äußerst seltene Darstellung auf einer bemalten Holztafel des späteren 16. Jahrhunderts. Bei den abgebildeten Krönungsfeiern ist immer nur die eine der göttlichen Gestalten gemalt, die Maria die Krone aufs Haupt setzt.

Zu bedauern ist an dem schönen Werk nur das eine, daß gegenüber der Überzahl der italienischen Künstler die wenigen deutschen Meister fast völlig verschwinden. Führid, Kunz, Overbeck und Schiessl sind nur im Vorbeigehen genannt, eine einzige Abbildung von dem Nürnberger Dürerschüler Wolf Traut repräsentiert die ganze deutsche Kunst, zwei von Rubens, je eine von Calvaert und van Veen die flämische und holländische Kunst. Eine gründlichere systematische Durchforschung der Denkmälerinventare und Museumsbestände wird ohne Zweifel dieses kleine, allzu kleine Kontingent, das die nor-

dische Kunst in der Ehrenwache des heiligen Franziskus von Assisi um den Thron der Madonna stellt, zu erhöhen vermögen.

Als „bescheidenen Beitrag zur christlichen Ikonographie“ bezeichnet einmal der gelehrte Verfasser (S. XV) seine vollwertige Arbeit. Möge es ihm vergönnt sein, in nicht allzuferner Zeit auch den andern Band seiner geplanten Ikonographia Franciscana über Christus und Franziskus zu vollenden — zur Ehre seines heiligen Ordensstifters und zum Ruhme deutscher Theologie und Kunstwissenschaft!

Hans Thoma als Maler religiöser Motive.

Von Fridolin Gök, Pfarrer in Obereggingen (Baden).

Anläßlich der Hans-Thoma-Ausstellungen und besonders des Todestages brachten die badischen Zeitungen — unsere katholischen nicht ausgenommen — Artikel uneingeschränkter Bewunderung für die Kunst dieses Meisters.

Gewiß sind seine Landschaftsbilder beachtenswert, zeugen seine Schwarzwaldidyllen von liebevoller Einfühlung und sind die Porträts naturwahr, wenn auch hier bisweilen anatomische Verzeichnungen, besonders bei den Händen, unterlaufen.

Wagt sich aber Thoma an religiös-biblische Stoffe, so kommt unser katholisches Empfinden nicht auf seine Rechnung.

Da sind zunächst die beiden großen Altarbilder der Bernauer Kirche, die Thoma seiner Heimat gewidmet, zu nennen. Diese Schutzmantel-Madonna ist ein ganz gewöhnliches Modell mit nichtsagenden, gemeinen Gesichtszügen und plumpen Füßen. Sie hebt mehr den Mantel auseinander, um sich zu zeigen, als die Gemeinde Bernau unter ihren Schutz zu nehmen. Es findet überhaupt kein Kontakt zwischen beiden statt. Außer daß sie auf einer Wolke steht, hat diese Madonna nichts Überirdisches an sich. Der Nimbus allein tut's nicht, auch wenn er noch so groß ist. Schön am Bilde ist dagegen die Landschaft, das unten aus der Fannenspitzenumrahmung hervorschauende Schwarzwalddörfchen Bernau.

Beim anderen Bilde, „Johannes weist auf Christus hin“, sind die beiden Gesichter viel zu alt, nicht wie von dreißig-, sondern von sechzigjährigen Männern. Für die Person Christi hat wieder kein ideales Modell gedient, und Johannes hat krumme Beine, die zu dem jugendlich vollen Oberkörper und den runden Armen nicht passen. Anmutig dagegen ist wieder die Landschaft am Jordan, besonders das zu Füßen des Täufers sich kräuselnde Wasser.

Aus dem Christus der Versuchung leuchtet nicht göttliche Hoheit; steif wie eine Blechfigur steht er auf dem Felsen in posenhafter Haltung und mit unentschiedenem Gesichtsausdruck, als ob er es sich überlegen wollte.

Auch „Christus am Ölberg“ spricht uns nicht ganz an. Die Jünger sind groß und aufdringlich im Vordergrund gelagert; der mittlere, wohl Johannes, verrenkt dabei seine Glieder ganz merkwürdig. Christus kniet ganz klein auf

dem Berg im Hintergrund. Da ist doch das Bild Schongauers, das Thoma als Vorbild gedient hat, von ganz anderem Gehalt.

Auf dem Bild „Der Auferstandene erscheint Magdalena“ ist ersterer wie ein Gespenst dargestellt mit unnatürlich großen Händen und Füßen, und die vor ihm kniende Magdalena macht in ihrer Verzückung ein etwas blödes Gesicht. Lieblich dagegen ist der Frühlingsgarten im Strahl der aufgehenden Ostersonne. Überall Auferstehungsstimmung, nur nicht bei dem, von dem sie ausgehen soll, in seiner mumienhaften Erscheinung.

Und so ist es mehr oder weniger bei den übrigen religiösen Bildern Thomas (Christi Geburt, Flucht nach Ägypten, Christus und der auf dem Meere sinkende Petrus, Christus und die Samariterin am Jakobsbrunnen, Auferstehung Christi ufs.).

Besser ist das Bild „Christus und Nikodemus“, und hier besonders Nikodemus, unter dem Thoma sich selber darstellt. Auch Christus ist hier würdig, hat aber ein wenig von der Geste eines Hypnotiseurs.

Weitans das beste Bild ist der tote Christus, umgeben von zwei Engeln, weil Thoma sich hier den großen Venezianer Giovanni Bellini zum Vorbild genommen hat.

Unbegreiflich ist mir deshalb, wie der Thoma-Artikel des sonst gut unterrichtenden Herderschen Konversationslexikons „die tiefinnerliche Kraft namentlich seiner religiösen Figurenbilder“ hervorheben kann.

Der religiöse Entwicklungsgang Thomas würde uns wohl darüber Aufschluß geben, wie er zu seiner Auffassung religiöser Motive, besonders zu seinem Christustypus, und auch zu seiner mit einem Schlage eintretenden Berühmtheit gekommen ist.

Thoma wäre, wenigstens für uns Katholiken, größer, wenn er religiöse Stoffe ganz gemieden und sich auf die eingangs erwähnten Bilder, in denen er uns sein Bestes gegeben, beschränkt hätte.

Die Zeit wird dieses Urteil immer mehr bestätigen. Schon hat eine nüchternere Beurteilung Hans Thomas sich angebahnt¹⁾.

¹⁾ Wenn auch zweifellos Thomas religiöse Malerei des Meisters schwächere Seite ist und deren Überhöhung wohl mehr auf Hoieliquenwesen und Religionswechsel als auf rein künstlerische Motive zurückzuführen ist, so dürfte doch der Verfasser der unten angezeigten köstlichen Jugenderinnerungen das Thema: Thoma als religiöser Künstler mit Obigem nicht erschöpfen haben.

(Anmerkung der Redaktion.)

Religion und Kunst

„Die Kunst gehört unmittelbar zum nächsten Gefolge der christlichen Religion, sie ist ein Herold in prachtvollem Gewande, welcher das Lob des Himmels und seine Gnade nicht nur verkündigen, sondern auch befestigen soll.“

Alfred Rethel

Zur frühesten Baugeschichte des Klosters Schussenried.

Von B. Kueß, Stadtpfarrer a. D., Altshausen.

II.

2. Die Periode des teilweisen Neubaus des alten Klosters.

An den Namen des berühmten Abtes Matthäus Rohrer (1621 – 53) knüpft sich eine aus mehrfachen Gründen bemerkenswerte Epoche in der Baugeschichte des alten Schussenrieder Klosters. Dasselbe war, wie wir gesehen haben, der Hauptsache nach schon anno 1229 und in den folgenden Jahren von dem Propste Konrad II., seinem eigentlichen Erbauer, erstellt worden. Die Mehrzahl der klösterlichen Baulichkeiten hatte somit beim Regierungsantritt des Prälaten Rohrer bereits ein Alter von beiläufig vierhundert Jahren erreicht. Wenn nun für deren Instandhaltung in der Zwischenzeit vielleicht nur wenig geschehen war, dann brauchen wir uns nicht darüber zu wundern, daß Abt M. Rohrer bei seinem Amtsantritt den größten Teil der zum Reichsstift gehörigen Gebäulichkeiten als „vergangen“ vorfand (Chronik, 3. Teil, S. 42). Außer dem etwas ruinösen Zustand der meisten Teile des alten Klosters und seiner Dependenzen spornte aber noch ein ganz anderer Grund diesen Prälaten zu angestrengtester Bautätigkeit an. Kaum hatte nämlich Abt Matthäus ein paar Jahre lang das geistliche Regiment über das Stift inne, als eine äußerst gefährliche Erkrankung unter den Mönchen ausbrach. Im Jahre 1624 kam die Krankheit zum Ausbruch und raffte viele Chorherren weg. Der Bestand des Konvents wurde so sehr reduziert, daß den 19. Januar sogar der Gesang im Chor sistiert werden mußte. Im folgenden Jahre aber wuchs der Übelstand in geradezu schrecklicher Weise, so daß außer dem Prior auf eine Zeitlang sämtliche Ordensmänner das Kloster verließen und kein Gottesdienst mehr gehalten werden konnte. Man konsultierte die berühmtesten Ärzte der damaligen Zeit, man suchte mit allem Eifer nach der Quelle des furchtbaren Übels, man verstand sich sogar dazu, den Leichnam des dem ominösen Leiden erlegenen Paters Ludwig Grueber durch zwei erfahrene Ärzte sezieren zu lassen. Aber dennoch wurde kein Licht über den Charakter der Seuche verbreitet. Endlich vermutete man, die Ursache des Übels werde in gesundheitschädlicher Beschaffenheit der Klostergebäulichkeiten liegen, daher lautete die Parole: Neubau ist nötig, mag er kosten, was er will. So war Abt Rohrer, der geistliche Vater des Hauses, veranlaßt, für das Wohl seiner teuren geistlichen Söhne, wenn nötig, den letzten Kreuzer zum Neubau auszugeben. Nachdem er schon vom Jahre 1622 an den Kirchturm sozusagen neuerbaut hatte, machte er sich jetzt notgedrungen an den Neubau des Klosters. Das Konventsgebäude (die Gelasse für die Mönche) wurde niedergelegt; zwei Dormitorien (Schlafsäle) wurden gleichfalls völlig abgebrochen. Man wich sogar mit den neuen Fundamenten von den alten Grundmauern ab, wenigstens soweit es der Raum gestattete. Nachdem man so den bisherigen Mönchsbau völlig abgetragen hatte, begann Rohrer mit dem Neubau. Er ließ das Konventsgebäude auf die Höhe von drei Stockwerken von Grund aus neu aufführen, man fing hart an der

Küche an und baute neu bis an den großen Garten, wo später, also noch im 19. Jahrhundert, das Priorat stand.

Nach dieser Neuerstellung der eigentlichen Mönchswohnung schien die leidige Krankheit ein wenig nachzulassen. Allein die scheinbare Besserung war nicht anhaltend. So fuhr denn der Abt mit dem Abbruch des Alten und mit der Erstellung von Neubauten fort. Es wurden niederaelegt das Kapitelshaus, die Liebfrauenkapelle, die St. Anna-Kapelle, die Sakristei, das Vestiarium, das Kreuzgärtlein und anderes. Einige von den beseitigten Baudenkmalern wurden nicht mehr ersetzt, an die Stelle anderer dagegen kamen Neubauten, z. B. wurde ein neues Kapitel, eine neue Sakristei und ein neues Vestiarium erstellt. In dieser Weise fuhr der Abt mit Erneuerung der meisten klösterlichen Gebäulichkeiten fort bis zum Jahre 1629, als fast plötzlich die Ursache der schrecklichen über das Stift Schussenried hereingebrochenen Plage bekannt wurde und diese Erkenntnis wie mit einem Schlag den weiteren Neubauten ein Ziel setzte. Den 4. Mai 1629 nämlich wurden fünf Personen hingerichtet. Unter denselben hatte sich der Bauer Sebald Mayer aus der Parzelle Kürnbach befunden. Dieser gewissenlose Verbrecher hatte vor seinem Tode außer anderen Freveln auch nachstehende Untat bekannt: Er sagte, als sein Sohn im Kloster Konventsdienner gewesen sei und einmal vor dem Mittagessen die große, den Chorherren gemeinsame Weinkanne reinigte, da habe er, der Vater, gerade seinen Sohn besucht und unbemerkt von demselben in das zehn Maß haltende Gefäß ein giftiges Pulver geschüttet. Dieses Gift hatte dann ein Siechtum und den Tod sämtlicher Patres veranlaßt, welche von dem vergifteten Getränk genossen hatten. Der Abt selbst aber, der Prior und die Novizen, die nicht davon verkostet hatten, blieben am Leben (Chronik, 5. Teil, S. 51). Nachdem man solches erfahren, hörte man mit dem Niederreißen und Wiederherstellen von Klosterbauten auf und suchte die Ursache all des Unheiles nun nicht länger mehr in sanitätswidriger Beschaffenheit der Gebäulichkeiten.

3. Die Periode des Wiederaufbaus nach dem Klosterbrand, welcher durch die Schweden entfacht worden war.

Wenn sich an den Namen des Abtes Matthäus Rohrer der Neubau eines großen Teiles vom alten Kloster geknüpft hat, so ist mit dem Namen Rohrer auch der Wiederaufbau einer großen Partie der durch Feuer zerstörten Klostergebäulichkeiten verbunden. War die erste umfassende Bautätigkeit Rohrers durch die Bosheit eines eigenen Klosteruntertanen verursacht, so war der Haß von Klosterfeinden aus Schweden schuld, daß Rohrer am Abend seines Lebens noch einmal, und zwar trotz des Druckes bitterster Armut, um den Wiederaufbau seines teilweise in die Asche gesunkenen, geliebten Klosters sich bemühen mußte. Die Schweden marschierten nach Eroberung der festen Stadt Bregenz durch den General Wrangel vom Bodensee weg wieder landeinwärts; auf ihrem Rückzug kamen viele von ihnen auch nach Schussenried. Hier hätten sie gar zu gern wieder geraubt und geplündert, aber sie fanden nichts mehr vor, was

des Tragens und Mitführens wert gewesen wäre. In ihrer Enttäuschung ließen sie das leere Klostergebäude ihren Grimm fühlen und zündeten dasselbe am 17. Januar 1647 von allen Seiten an. Das schwedische Schadenfeuer zerstörte an Klostergebäuden das drei Kontignationen hohe, Anno 1626 erbaute Dormitorium, ferner das Hofgebäude bis an die Abtei (unter Hofgebäude versteht man den westlichen, jetzt von beiden Kaplänen, dem evang. Pfarrer und dem Forstmeister bewohnten Klosterflügel), sodann die Kirche bis an den Chor, auch das Klostergasthaus, welches damals stand, wo jetzt der sog. neue Bau (die Kanzlei) ist, endlich die Stallungen bis an die Städel (Scheuern), welche jedoch auch, wenigstens in etwas gelitten haben (Chronik, 3. Teil, S. 150).

Bezüglich der Verheerungen durch den Schussenrieder Klosterbrand hat Abt Michael von Waldsee später dem Prälaten Ziberius Mangold von Schussenried am 29. Dezember 1684 folgendes bezeugt: „Ich habe mit eigenen Augen im Schussenriedischen viele abgebrannte Hofstätten gesehen und neben diesen auch das Kloster, die Kirche bis an den Chor, das Gasthaus, Amtshaus, Stallungen usw.; alles in der Asche“ (Archivregister, Band 1, Lade J. Faszikel 3). Bei dieser betrübenden Sachlage war auf viele Jahrzehnte hinaus dem Reichsstifte als bittere Aufgabe der Wiederaufbau der so mutwillig zerstörten Klostergebäulichkeiten gestellt.

Nachdem nun zuerst die beschädigte Klosterkirche wenigstens notdürftig wiederhergestellt war, ging man an den Wiederaufbau der eigentlichen Klostergebäude. Den 31. August 1649 ließ sich der leidende Abt Matthäus Rohrer in einer Sänfte von seinem vieljährigen Aufenthaltsorte Vöhrbach nach Schussenried tragen. Hier nahm er die wenigstens einigermaßen wiederhergestellte Stiftskirche in Augenschein; dann besichtigte er die Überbleibsel des abgebrannten Klosters. Nach reiflicher Überlegung fand er es für tunlich, nach Abtragung eines Stockwerkes auf den noch stehenden Mauern weiterzubauen, und nach dieser Überzeugung wurde verfahren. Den 3. September vergab Abt Rohrer den Bau neben der Abtei bis über die Küche (das sog. Hofgebäude), welcher 131 Schuh 9 Zoll lang und 47½ Fuß breit ist, an die Zimmerleute. Er versprach denselben 300 fl. bar, 5 Malter Kernen, 5 Malter Korn, 6 Scheffel Haber und 4 Viertel Erbsen. Es war auch die ausdrückliche Forderung beigefügt, daß die Zimmerarbeit bis Allerheiligen fertig und das Dach aufgerichtet sein müsse. Diese Bedingung konnte jedoch unmöglich erfüllt werden, vielmehr sind erst den 3. Januar 1650 sämtliche Arbeiten der Zimmerleute an diesem Teil des Klosterkomplexes zu Ende geführt worden. Über den Winter hat man das Dachwerk mit Platten und Ziegeln überhängt. Weil der Prälat später mit dem Zimmermeister vollständig zufrieden war, so gab er demselben als Gnadengeschenk „ein ganz neues ledernes Kleid, mit dem derselbe an den höchsten Festtagen prangen konnte“ (Chronik, 3. Teil, S. 167).

Die Maurerarbeiten übertrug der Abt Rohrer den 3. Mai 1650 dem Maurermeister Hans Lutz von Niedlingen. Dessen Aufgabe wurde näherhin vom Bauherrn folgendermaßen spezifiziert: 1. Der Meister soll das Kirchendach, welches bisher nur mit Platten überhängt gewesen war, ganz und völlig,

wo und wie es nötig, decken. 2. Er soll das Küchengewölbe abwerfen und von neuem, jedoch ungefähr um einen Schuh niedriger machen. 3. Den Giebel am Kloster gegen die Pfisterei soll er von neuem mauern und die vom Schreiner gemachten Kreuzstöcke einsetzen. 4. Die alte Küchentüre muß er vermauern, an deren Statt dort einen Kreuzstock einsetzen und die Vorküche zu einem Küchenstübchen einrichten, auch das Kamin zu demselben aufmauern; gleichfalls hat er eine neue Küchentüre gegen das vordere Klostertor zu richten und daneben ein Fenster in die Küche zu führen. 5. Er hat die Hauptmauer gegen den Herd hin von Grund aufzuführen und bis in die Ecke in die rechte Linie zu richten. 6. Der Zeuchel oder die Wassersäule, wovon zuvor der Bräter getrieben wurde, muß hinauskommen, jedoch so, daß durch diesen Apparat künftig der Bräter auch wieder getrieben werden kann. 7. Er soll das Küchenkamin verbessern und am ganzen alten Gebäude die Mauerisaalen untermauern und vermachen. 8. Er hat die Hofstube und die Kanzlei (im vorigen Jahrhundert die kleine Hofstube genannt) in die Miegel einzumauern, ebenso beide Kamine bis zum Dach hinauszuführen, wie auch die Kreuzstöcke an dortigen Stellen einzusetzen oder zu rücken. Alles dieses soll der Meister in seiner eigenen Kost machen, den Mörtel eigenhändig rühren und das Pflaster tragen. Jedoch wird ihm das Kloster noch zwei raube (starke?) Knechte zum Abbrechen und Ordnen der Steine auf des Klosters Kost und Bezahlung an die Hand geben. Für alle diese Arbeiten versprach der Abt dem Meister Luz an Geld 150 fl., 2 Malter Mühlkorn, 4 Viertel Kernen, 1 Malter Haber, 2 Viertel Erbsen (Chronik, 3. Teil, S. 167 und 168). — Nachdem nun Meister Luz, obwohl er ein Sohn besserer Zeit als der gegenwärtigen ist und trotz seiner Bedeutung sich dennoch zur niedrigen Beschäftigung des Mörtelrührens herbeiließ, im „vorderen Klosterbau“ oder „zu Hof“ einige Zimmer gefertigt hatte, so schloß Abt Matthäus Rohrer mit ihm am 18. September noch einen weiteren Akkord in betreff der sonst noch nötigen Maurerarbeiten. In diesem zweiten Vertrag verdingte ihm nämlich der Abt die untere Mühle, das sog. Bäuile im Konvent oder das Vestiarium, und jenes Bauwerk, welches im 17. Jahrhundert die auf dem Kapitel stehende Bibliothek gebildet hat; endlich mußte er noch die Abtei von außen renovieren und andere zufällige Dinge besorgen. Für die im zweiten Übereinkommen vorgesehenen Arbeitsaufträge war dem Meister versprochen an Geld 300 fl. und an Naturalien 3 Malter Roggen, 4 Malter Kernen, 3 Malter Gerste, 1 Malter Mühlkorn, 4 Malter Haber, 4 Viertel Erbsen. Meister Luz verpflichtete sich, auf das künftige Frühjahr 1652 selbstschäft (den Zeugmacher und Mörtelträger ausgenommen) an der Arbeit zu stehen. Die gesamte ihm vom Reichsstift übertragene Aufgabe ist von Luz auf den 1. Juli 1653 glücklich und zur Zufriedenheit des Abtes gelöst worden. Auch ihm wurde dann wie seinem Kollegen vom Zimmerhandwerk vom Abte als Anerkennung ein neues ledernes Kleid verehrt. Zum Schussenrieder Klosterwiederaufbau schenkte der Prälat von Zwiefalten 40 Scheffel Kalk, jeden zu 14 Viertel; derselbe versprach, auch sonst noch so viel als nötig sei, um einen leidlichen Preis verabfolgen zu lassen (Chronik, 3. Teil, S. 168).

Unter dem Nachfolger Rohrsers, nämlich unter Abt Matthias Binder 1653–56) mußte immer noch an den abgebrannten Gebäulichkeiten fortgebaut werden, da ja nach des Chronisten Ausspruch das Kloster zu einem Steinhaufen geworden war. Namentlich aber ist dem Prälaten Augustin Arzet (1656–66) nachzurühmen, daß er die letzten verwüsteten Reste des Stiftes wieder bewohnbar machen ließ. Er hat namentlich den Konventsbau (die eigentliche Mönchswohnung) wieder von der Asche säubern und herstellen lassen. Den Riß dazu hat ihm der Baumeister von Isny gefertigt. Hiefür verehrte man dem Architekten fünf harte Gulden, weil derselbe „weder Parocken noch einen Hirschdegen getragen hat“. Nach Fertigung des Risses wurde der bereits rühmend erwähnte Maurermeister Hans Lutz von Niedlingen wieder berufen. Derselbe erschien mit sieben Gefellen und begann noch im Herbst des Jahres 1656 ein Stodwerk abzutragen und die ausgebrannten Mauern zu untermauern. Enorme Anstrengungen erforderte das Ab- und Ausräumen der Brandstätte. Hiezu wurden von Abt Augustin die Klosteruntertanen in bestimmten Abteilungen aufgeboten, und zwar fanden diese Frondienste im Monat September statt. Als die „vornehmsten Schaffer“ wurden die Schusienrieder und Michelwinnader bei diesem Anlaß erfunden, ihnen wurde deshalb die Ehre zuteil, das am 30. September ohne jeglichen Unfall geschehene Aufrichten des Dachstuhles besorgen zu dürfen. Nach getaner Arbeit wurden ihnen vom Prälaten zwei Eimer Wein zum besten gegeben. Unter ungewöhnlich großer Teilnahme des Volkes fand sodann an dem auf einen Samstag gefallenem 7. Oktober 1656 in der Wallfahrtskirche zu Steinhäusen eine Dankfeier für den bedeutend geförderten Wiederaufbau des durch die Flammen vernichteten Klosters statt. Bei diesem Dankgottesdienst hielt der Abt Augustin selbst die Predigt über das Thema von der „Dankbarkeit Mariä gegen Gott und unserer Nachahmung Mariens in dieser Tugend“ (Chronik, 3. Teil, S. 207). Übrigens war jetzt der Wiederaufbau der zerstörten Gebäulichkeiten noch keineswegs zu Ende geführt. Vielmehr setzte ihn Abt Arzet im Frühjahr 1657 fort. Er berief auf jeden Tag vier Bauern aus dem Klosterherrschaftsgebiet, welche die noch übrige Hälfte des daniederliegenden Konventsbaues abzuräumen hatten (Chronik, S. 211). Bevor der Prälat im April 1657 zum Generalkapitel nach Prämonstrat abreiste, vergab er zuvor noch dem Schreinermeister Sebastian Manz von Roppertsweiler das Getäfer im Refektorium und zwei Türen für 100 fl., die Bretter, Nägel und den Leim gab das Stift her. Auch zu anderen Schreinerarbeiten wurde S. Manz beigezogen; man gab ihm die schmale Kost beim Nachtmahl; es war noch kein „gedingter“ Klosterschreiner da. Täglich erhielt er 12 kr. an Geld, ferner drei Brote an den Werktagen, an den Feiertagen aber zwei; Wohnung hatte er eine eigene in Roppertsweiler (Chronik, S. 219). Leider hat dieser Klosterschreiner Manz am Fastnachtdienstag 1659 seinen Freund, den Obermüller Herz, aus Versehen auf der Schießstätte erschossen; er floh zu den Kapuzinern nach Niedlingen. Der Leichnam des Herz aber wurde in die St. Veits-Kapelle getragen, dort während der Nacht bewacht, am Aschermittwoch, nachmittags 2 Uhr, sodann in St. Martin begraben (S. 228).

Während an der Innenausstattung des bereits aufgerichteten Theils der Mönchswohnung gearbeitet wurde, mühten sich 12 Maurer mit der noch nicht reparierten Partie des Konventsbaus so eifrig ab, daß die Zimmerleute schon am 13. August anfangen konnten, den noch übrigen Rest des Konventsbaus aufzurichten. Mit dieser Arbeit sind dieselben am 17. August glücklich zu Ende gekommen. Es konnte somit diese letzte Partie des Klosters noch vor dem Winter bezogen werden. Die Maurer hatten durch ihre Arbeiten an diesen den Schluß der wiederaufzurichtenden Gebäulichkeiten bildenden Theilen des Stiftes 600 fl., 17 Malter Kernen und 17 Malter Roggen verdient; ein schönes Stück Geld trugen aber auch weg die Zimmerleute, zwei Schreiner, der Glaser, Schmied und Schlosser (S. 222). Der 18. November 1657 war der bedeutsame Tag, an welchem Abt Augustin Arzet die Klosterkeller und die noch nicht lang im Gebrauch befindliche Klosterküche feierlich benedizierte, an welchem aber auch die Chorherren zum erstenmal wieder im Refektorium speiseten, und nach dem Schluß des Mahls erstmals im Dormitorium schliefen (S. 224). — Am 21. April 1659 vergab der Prälat den gegen die Kirche hin gelegenen Teil des Konventbaus, welcher die Krankenzimmer umfaßte und Infirmerie genannt wurde, an den „Maurermeister Christian aus dem Lechthal“ zur Wiedererstellung. Dieser Meister, der mit 12 Gesellen arbeitete, erhielt den Auftrag, die alten, sehr ausgebrannten Mauern bis auf die Türen herunter abzutragen und von neuem bis unter das Dach aufzumauern. Für die Arbeiten an diesem Bau verpflichtete sich der Bauherr, 400 fl. und 3 Malter Kernen zu bezahlen. Am 1. Juli 1659, nachmittags 3 Uhr, war dieses klösterliche Krankenhaus aufgerichtet, ohne daß man, wie das vorige Mal, die Untertanen zu Frondiensten angehalten hätte (S. 229). Im folgenden Jahre 1660 hielt Prälat Augustin Arzet ein Kapitel ab; da dasselbe vormittags „bei noch guter Zeit“ zu Ende ging, so hielt er nach demselben einen feierlichen Gottesdienst. Nach dessen Schluß trug er in Prozession das Allerheiligste zum neuerstellten Kloster- und Konventsgebäude. Er segnete und weihte nun das aus der Asche wiederum neu hervorgegangene Schussenrieder Kloster mit dem hochwürdigsten Gute. Bei diesem hochfeierlichen Akte publizierte er die Klausur. Es durfte also von diesem denkwürdigen Moment der Ordenshausbenediction an fürderhin keiner Frauensperson mehr in das Konventsgebäude Zutritt gestattet werden (S. 237).

Wenn nun auch Anno 1660 das eigentliche Kloster wiederum vollendet worden ist, so sind dennoch bis zu diesem Zeitpunkt noch keineswegs sämtliche dem Reichsstift durch den schwedischerseits entfachten Brand zugefügten Schäden beseitigt gewesen. Es war noch mehr zu tun. In der That konnte Abt Augustin mit seiner Bautätigkeit fortfahren; denn die zahlreichen Gläubiger Schussenrieds waren sehr nachsichtig, aus Mitleid mit dem durch die Vernichtung der Klostergebäulichkeiten ins tiefste Elend gestoßenen Soreth verwilligten dieselben Nachlaß sowohl am Zins als auch am Kapital. Durch fremden Edelsinn gestützt, hat der Prälat das Dachwerk auf den Bauhof, die Stallungen, die Scheuer und das Kornhaus (dies ist das spätere Klosterbräuhaus) wiederum erstellt; namentlich aber baute er das Gasthaus im Kloster-

rayon zunächst dem unteren Tore (die spätere Kanzlei) aufs neue auf. Diese Fremdenherberge bekam Riegelwände. Nachdem schon im Juli oder August hiezu Einleitungen getroffen waren, wurde das Aufrichten des Neubaus am 3. September 1661 glücklich bewerkstelligt. Den 30 „Aufrichtern“ wurden zwei Eimer Wein gespendet, aber nicht gerade vom besten; denn der Chronist bemerkt, die Trinker hätten alle an demselben satt bekommen, so daß keinen nach mehr gedürstet habe. Über diese auffallende Genügsamkeit habe sich der Küfermeister nicht im geringsten gewundert, da demselben wohlbekannt gewesen sei, daß weder „Beichtvater- noch Evangelinwein“ gereicht wurde, sondern ein „saurer, mit noch säurerem vermischter Markdorfer“ (S. 245).

4. Die Periode späterer Reparaturen und Änderungen.

Der Chronist nennt das Jahr 1698 ein verrufenes und klagt, daß dasselbe speziell in Schussenried und Umgegend einen schlimmen Ausgang genommen habe; denn am 30. September, früh um drei Uhr, entstand ein ungemein heftiger Sturmwind, wie einen ähnlichen die ältesten Leute nicht erlebt hatten. Während dieser Katastrophe wurde das mehrere Zentner schwere Kreuz auf dem Schussenrieder Turm durch die Gewalt des Sturmes völlig umgebogen, von den Bäumen die größten Äste abgerissen, auf der Prälatur, der Kirche, dem Bauhof usw. der Hohlziegelgrat aufgehoben und die Platten weit in den Hof hineingetragen. Zum Glück dauerte dieser unerhörte Aufruhr der Elemente nur eine Viertelstunde lang (Chronik, 3. Teil, S. 392). Aber die Schrecken dieser Nacht wurden noch überboten durch die Jammerszenen des 8. Januar 1699. Denn an diesem Unglückstage brach über Schussenried ein noch weit furchtbarer Orkan herein. Kein Haus in der ganzen Gegend blieb nämlich ohne ungeheuren Schaden, viele wurden bis auf die Kafen abgedeckt, andere bis auf den unteren Stock herab eingerissen (S. 393).

Wenn nun die klösterlichen Bauten schon durch derartige Naturereignisse schwer litten und Reparaturen forderten, so wurden ganz tiefgreifende Ausbesserungen verhältnismäßig bald auch deshalb wieder notwendig, weil man den vom Feuer des Klosterbrandes im Dreißigjährigen Kriege geschädigten, aber nicht ganz vernichteten Überresten zuviel Dauerhaftigkeit zugetraut hatte. Infolgedessen gab es bald manches zu erweitern oder zu erneuern. Am 8. April 1706 begann man, das Fundament zu der neuen Priesterstube zu legen. Der Abt Tiberius Mangold (1683–1710) ließ alles im Tagelohn unter Aufsicht eines Chorherren machen. Der Chronist bemerkt aber in seiner launigen Manier, entweder müsse der inspizierende Ordensmann oder doch wenigstens der ausführende Baumeister ein krummes Ellenmaß gebraucht haben, sonst hätte dieser Neubau nicht so gewaltig von dem zuvor schon bestehenden Klostergebäude in der Richtung abweichen können (Chronik, S. 473). Im nächsten Jahre sodann, nämlich Anno 1707, verdingte der Prälat um die Mitte des Maimonats die etwas krumm ausgeführte Priesterstube an den Herrn Peter Verti von Mailand zum Stukkieren. Man versprach demselben 250 fl. und für seine Person den Priestertisch, dagegen wurde seinen Leuten vom Stifte nichts als freies Nachtquartier eingeräumt. Der Stuk-

kateur Verti mußte den Gips auf eigene Kosten anschaffen; was aber sonst noch nötig war, wurde vom Kloster bestritten (S. 479).

Inzwischen hatte man bereits mit durchgreifenden Reparaturen des noch gar nicht lange neuerstellten Klosters anheben müssen. Die Reihenfolge, welche jetzt bei der Ausbesserung der Klostergebäulichkeiten eingehalten wurde, war gerade die umgekehrte von jener, welche beim Wiederaufbau stattgehabt hatte. Am 27. September 1706 begann man nämlich mit dem Abbruch des bisherigen Dachstuhls auf dem östlichen Konventsgebäude und am 30. September mit dem Aufrichten des neuen. 36 Zimmerleute und 60 Bauern, welche zu dieser Arbeit beigezogen wurden, hatten damit acht Tage lang zu tun (S. 476). Da im Jahre zuvor bloß die eine Hälfte des Konventsbaus einen neuen Dachstuhl erhalten hatte, so wurde im Jahre 1707 auch noch die andere bis über die Küche hinüber sich erstreckende Hälfte mit neuem Dachwerk versehen, welches am 13. August aufgerichtet wurde. Weil beidemal alles ohne den geringsten Unfall vonstatten gegangen ist, so feuerten die Zimmerleute in ihrer Herzensfreude fünf Böllerschüsse los, nachdem der redegewandteste unter ihnen auf dem obersten Teil des Gebäudes einen „schönen Spruch gethan“ hatte. Zum guten Schluß schoß nach des Chronisten Worten Abt Tiberius den sechsten Böller ab, indem er den Zimmerleuten einen Eimer Wein nebst Brot und einer Käse Scheibe zum besten gab (S. 482). — Im Frühjahr 1709 machten sich die Maurer und Zimmerleute an die Reparierung des Hofgebäudes (Westflügel des alten Klosters). Bei näherer Untersuchung fand man die Mauern bis auf die Gewölbe ganz mangelhaft und noch vom Schwedenkriege her bedenklich stark ausgebrannt. Wenn die zeitweilig in diesem Teil des Klosters sich aufhaltenden Gäste den geradezu miserablen Zustand der Gebäulichkeit gekannt hätten, würde sicherlich kein einziger von ihnen gewagt haben, auch nur eine Nacht hindurch zwischen so zweifelhaften Mauern zu schlafen (S. 495). Den unteren Gang vor der Kellerei bis zu der Abteistiege ließ Prälat Tiber durch einen Steinmegern belegen. Der Unternehmer bezog die Steine aus der Bregenzer Gegend und mußte dieselben über den Bodensee nach Buchhorn schaffen lassen. Die Fuhrkosten von Buchhorn bis Schussenried bestritt die Klosterkasse. Für den Quadratfuß bezahlte man 4½ Kreuzer und gab dem Meister selbst, nicht aber dessen Gehilfen, während der Bodenbesetzung die Kost im Hause. Im allgemeinen hat sowohl Abt Tiber wie auch später Siard Frid sich auf die Kostgängerei im Kloster nicht eingelassen; denn als hervorragende Haushälter hatten sie gute Gründe zu solchem Verfahren (S. 496).

Im Jahre 1714 drohte dem Kloster eine große Gefahr. Neben der im sog. Hofgebäude befindlichen Kellerei war eine kleine Ofentüche. In letzterer hatte am 7. Februar dieses Jahres ein Durchzughalten Feuer gefangen und war in Brand geraten. Die Flamme hatte bereits so sehr um sich gegriffen, daß man bei Entdeckung des Schadens beinahe nicht mehr zu löschen wußte. Dennoch lief alles ohne größeren Schaden ab, so daß man mit dem bloßen Schrecken davontam (S. 529). Später wurde in baulicher Hinsicht dem alten Kloster nicht mehr wie zuvor Sorgfalt zugewendet. Es zog all-

mächlich ein neuer Geist in die Herzen seiner Bewohner ein. Dieselben waren mit dem verhältnismäßig bescheidenen Klosterbau, der wenigstens in seinen Grundmauern auf eine mehrere Jahrhunderte lange Dauer zurück sah, nicht mehr zufrieden; sie beschloßen am Ausgang der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Bau eines neuen Klosters; ja in den sechziger Jahren dieses Säkulums verließen der Abt und die Mönche das alte, südlich der Ordenskirche befindliche Kloster und siedelten in das wenigstens teilweise ausgebaute, gegen Norden zu gelegene neue Reichsstiftsgebäude über. Während nun vorerst wenigstens noch Klosterbedienstete die ehrwürdigen alten Räume bewohnten, wurden dagegen durch den „Reichsdeputationshauptausschluß“ betitelten Gewaltaakt die Schussenrieder Norbertinermönche völlig um ihr Besitztum gebracht. Wenn auch die Zellen und Korridore des alten Klosters nach dem Jahre 1803 noch einzelne Prämonstratenser beherbergten, so waren diese Inwohner eben nicht mehr wie früher glückliche Ordensmänner, sondern als Pfarrer oder Kapläne angestellte, gleichsam in die Welt hinausgestoßene Seelsorger oder gar durch Kummer und durch die Last der Jahre niedergebeugte geistliche Pensionäre, welche aus ehemaligen Besitzern und Herren des alten und neuen Klosters nun geduldete Pfründner geworden waren.

Religiöse Kunst in der Jubiläumsausstellung des Württ. Kunstvereins in Stuttgart.

Von H. S p e k t a t o r.

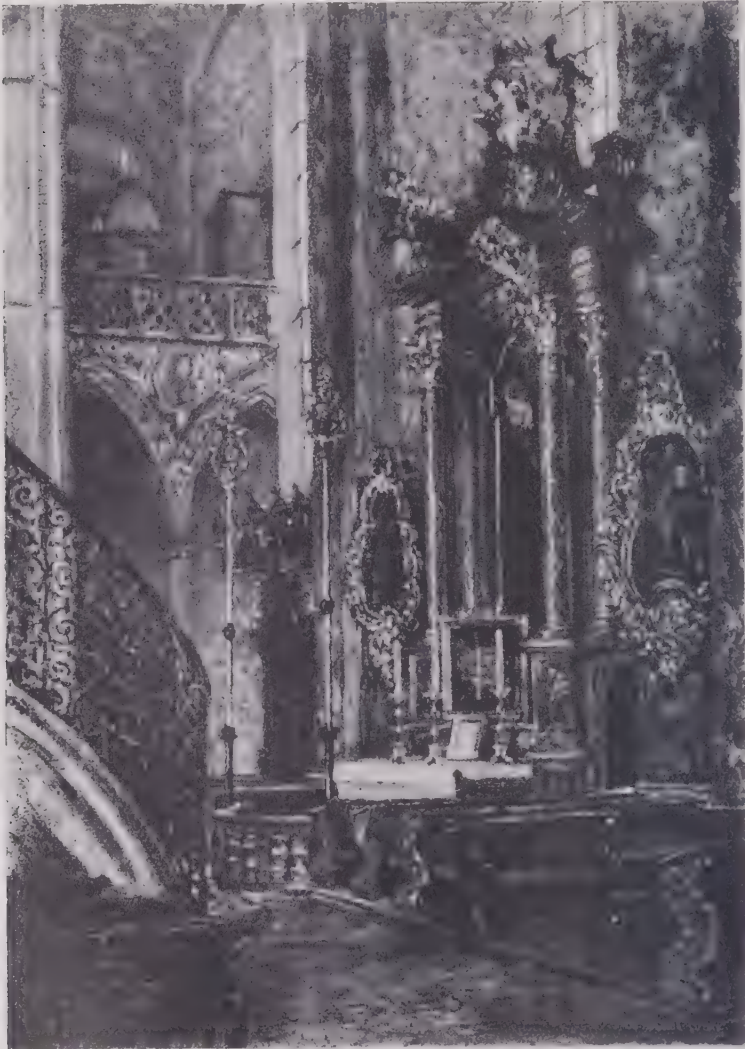
II.

Aus der Menge der profanen Bildstoffe seien einzelne Gemälde hervorgehoben, deren Gegenstand wenigstens kirchliche Gebiete streift, dem Landschaftsbild eine gewisse religiöse Weihe zu geben vermag. Hieher gehören Interieurs von Kirchen, wie das ausgezeichnete Gemälde Karl P u r r m a n n s Kircheninnenraum in Hall in Tirol (Nr. 350). Der ganze Schimmer farbenfreudiger Tiroler Barockausstattung in der stattlichen spätgotischen Pfarrkirche flimmert auf diesem neuen Purrmannschen Gemälde und erinnert an das aus seiner Gmünder Zeit stammende Gemälde: Chor und Hochaltar in der Franziskanerkirche in Schwäbisch-Gmünd.

Als Südtiroler sei mit besonderer Wärme begrüßt Robert P ö k e l b e r g e r, dessen Geschlecht einst in den Lauben Merans beheimatet war, dessen Namen heute noch die Buchhandlung und jetzt aufgelöste Druckerei der „Meraner Zeitung“ trägt. Stimmungsvoll ist das Ölgemälde „Bergeinsamkeit“, eine offenbar aus den Tiroler Alpen entnommene Hochgebirgsdarstellung: am Fuß des Berges und an der Windung der Gebirgsstraße ragt eines jener schmucken Kreuzifire auf, die ebenso ästhetisch als religiös anmutende Landschaftsbilder schaffen helfen — Natur, Kunst und Religion im schönsten Dreieck. Ein zweites Ölgemälde Robert P ö k e l b e r g e r s (Stuttgart) ist der schwäbischen Heimat gewidmet; ein köstlicher Ausschnitt, mit dem

geschärften Auge des Kenners gesehen, zeigt Rottweils Hauptkirche zum Heiligen Kreuz, ihren gotischen Chor, hochaufragend über die altertümlichen, an den Bergabhang angelehnten Häuser der Neckartalseite (Nr. 62, 61).

Den Innenraum einer Kirche mit Barockaltar, hohem Kreuzifix und einen Krieger zu Füßen gekauert, läßt Ernst Gräfer (Stuttgart) im Däm-



R. Puttmann, Kircheninnenraum Sall in Tirol.

merlicht eines schweren Kampftages vor unserem rätselratenden Auge auf-
ragen. Das Bild (Nr. 178) ist betitelt: „Um 1914“.

Einen Blick auf die Stiftskirche in Stuttgart bietet Karl Brendles
Ölgemälde (Nr. 376).

Auch Maria Krauskopf (Stuttgart) bringt ein Gemälde „Dämme-

rung" betitelt, zu dem eine gotische Kathedrale mit wundervoller Rosette und ein Harfner darin das Motiv stellen. In wundervoll mysteriöser, aber fast zu arg verschwommener Technik weiß die Künstlerin Licht und Schatten der Dämmerstunde in und um das Heiligtum spielen zu lassen. Oder soll's eine alte Schloßruine sein? (Nr. 18).

Ignaz Kaufmann (Stuttgart) stellt die Pfarrkirche von Pontresina in den Vordergrund einer grandiosen, überfarbenprächtigen Schweizer-Alpenlandschaft hinein (Nr. 301).

Edmund Stierle (Stuttgart) verwertet das Dorfkirchenmotiv in zwei Heimatbildern vom unteren Enachtal und vom Bodensee, ganz in den Spuren Christian Landenbergers wandelnd und köstliche Stimmung verbreitend (Nr. 156, 155).

Der Sphäre des allgem. Menschlichen und Religiösen gehört Rudolf Brackenhammers (Stuttgart) „Gebet“ an. Auf Bergeshöhe in weither, himmelnaher Einsamkeit ringt ein Mensch kniend, die Hände ausgestreckt, wie mit Fittichen das Gesicht deckend, inbrünstig mit seinem Gott. Himmel und Erde ist in gleich furchtbarem, düsterem Braun, wohl symbolisch zu fassen, gemalt. Ein Moses auf Nebo in anderer Landschaft müßte dem Künstler wohlgelingen und er könnte dem Beschauer vieles aus seiner mystisch erschauenden Künstlerseele künden.

Rein landschaftlich wirkt die fast felsenmäßige Architektur von Heinrich Eberhards (Stuttgart) Konstantins Basilika in Rom (Nr. 229).

Eine biblisch-historische Figur, fast ohne jede Andeutung des Vorgangs, der Kindaussetzung im Nil, ist die Marmorstatuette Daniel Stöckers (Stuttgart); die „Tochter des Pharao“ kniet mit einem Fuß am Ufer, eine peinlich fein gearbeitete Plastik von der Hand desselben Bildhauers, der auch eine symbolische Figur „Sehnen“ in Marmor gehauen hat, deren Sehnsucht aber wohl nicht nach oben geht.

Eine kleine Rolle ist dem Heiligenbildchen der Bauernstube, jenen rohen, hinter Glas gemalten, oft expressionistisch anmutenden Volksbildern gewidmet auf dem Gemälde Karl Schmolls von Eisenwerth in Stuttgart (Nr. 338). An der Wand, vor der eine Bäuerin ihr Konterfei erhält, hängen noch ziemlich deutlich erkennbar Hinterglasbilder, deren Technik noch aus dem verschwommenen, meisterhaft angedeuteten Wandschmuck zu erkennen ist, eine Kreuzigung, eine Pieta und ein unbekannter Heiliger.

Von jeher sind die Susannen, Magdalenen und Salomen als beliebte Gelegenheiten, körperlichen Sinnenreiz oder die Lockung der Leidenschaft darzustellen, reichlich benützt worden von Meistern des Pinsels und des Meißels. Purrmann malt effektiv schon 1917 Salome, nur einen durchsichtigen Schleier schwingend; das blasse Haupt des heiligen Johannes des Täufers liegt auf einer Schüssel zu den Füßen der ebenso wollüstigen als grausamen Tänzerin (Nr. 352). Susanna, lebensgroß, nimmt in merkwürdig diagonaler Komposition die ganze große Leinwandfläche ein, auf der nur der Kopf zu kurz kommt (Nr. 195). Katharina Löwenthal (Stuttgart) ist die Malerin dieses seltsamen Bildes.

Endlich eine persönliche Staffage religiöser Hintergründe bilden Hans von Heiders Nonne, eine Barmherzige Schwester mit ebenso leidendem als ergebendem Gesichtsausdruck (Nr. 382), und Rudolf Helms Eremit; der Mönch, wohl St. Benedikt, erhält in seiner grauen Fesselschlucht den Besuch eines Raben (Nr. 63).

Totentanzgedanken geben mehrere Blätter, Lithographien, Radierungen und Holzschnitte wieder, so von Albert Schwenk in Ebingen (Nr. 408, 445). Wie eine Skizze zu seinem Gemälde „Um 1914“ ist die Radierung Gräfers (Nr. 456). Derselbe hat auch die Geschichte vom Zinsgroschen rembrandtartig im Helldunkel der Köpfe (Nr. 455) und den Tanz ums goldene Kalb (Nr. 457) radiert. Phantastisch eigenartig und tiefsinnig gibt sich immer Reinhold Nägele (Stuttgart) in seinen feinen Temperaskizzen: „Heiligtum 1910“ und „Hochzeit 1909“ oder seiner Radierung: „Himmliche und Irdische 1911“ (Nr. 513, 515, 516).

In der „Kölnischen Volkszeitung“ hat einmal ein rheinischer Kunstkritiker die Frage aufgeworfen, wie es komme, daß allmählich auf nationalen und internationalen Ausstellungen die wesentlich religiös gerichtete Kunst am Verschwinden sei, eine beschämende Erkenntnis für den Kenner der überwältigenden Bedeutung der religiösen Kunst in der Vergangenheit. „Während alle Richtungen der zeitgenössischen Malerei — und sei ihr Hauptziel nur: Kakteen zu stilisieren — umfassend oder charakteristisch auf den meisten größeren Ausstellungen vertreten sind, vermißt man auf vielen das religiöse Bild überhaupt oder hat — wird ein solches aufgehäut — mehr das Gefühl, als handle es sich um einen Blindgänger, einen Zufallstreffer, oder mehr um eine diplomatische oder lokale Notwendigkeit.“ Die vorübergehende Einräumung einiger „Abteilungen für religiöse Kunst“ in den letzten Jahren hing nur mit der wie eine kurze Welle eintreffenden, oft recht äußerlichen Hinneigung zu Religion und Kirche unter ästhetischen und intellektuellen Gesichtspunkten zusammen und entstammte vielfach „kramswhafter Veranstaltung, persönlichen und gewaltsamen Unteraründen“. Wohl findet Dr. Dyer (Köln) eine der Ursachen dieser leidigen Feststellung in den tatsächlich nicht immer überraschenden oder überragenden Leistungen der heutigen religiösen Kunst, in der Propagierung oder Sanktionierung von zuviel beladener Duzendware — ein freimütiges Bekenntnis, das vom Rhein her auch am Neckar gehört werden mag —, aber er findet es noch lange nicht genug erwiesen, „ob die in der Masse unsäglich langweilenden Ausstellungsbilder anderer — profaner — Sujets nicht ebenso wertlos, wenn nicht viel überflüssiger sind“. Eine größere Teilnahme des religiösen Bildes auf den allgemeinen Künstlerausstellungen, seine Gleichberechtigung hinsichtlich des Inhalts wie der technischen Mittel, die Beachtung des religiösen Bildes als eigenständiges Kunstwerk wird als Forderung erhoben. Das nur rein Sinnliche, Greifbare, Zeitliche soll vor dem Geistigen, Innerlichen, Überzeitlichen nicht in solchem Maße vorwiegen. Nicht nur die Wohnung des Menschen, auch der Tempel Gottes soll würdig geschmückt und dementsprechend auch das religiöse Bild gewertet werden. Ohne engherzige Gesichtspunkte, ohne kleinliche Einengung

der verschiedenen „Richtungen“ soll eine Rehabilitierung des religiösen Kunstwerks in öffentlichen Ausstellungen angestrebt werden. Die Phrase, das religiöse Bild gehöre nicht in Ausstellungen, sondern in die Kirchen, ist wie auf anderen Kulturgebieten, die einst unter dem Einfluß der Religion und Kirche entstanden und aufblühten, nur zu sehr in die Tat umgesetzt worden. Und doch ist dies geschehen in einer Zeit, da man nicht genug Kirchenbilder aus ihrem Ursprungsort in die Museen getragen hat. Auch hat das religiöse Bild neben der monumentaleren Kirchenkunst noch lange nicht seine Rolle für das Haus, die Familie ausgespielt.

Unter diesen verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet, hat die Stuttgarter Jubiläumsausstellung, die doch wohl auch von staatlichen und kommunalen Geldern unterstützt worden ist, allerlei Fingerzeige zu geben für Vergangenheit und Zukunft. Mögen die frisch angelegten Knospen am Baum der christlichen Kunst einen neuen Blütenfrühling zeitigen!

Notiz betr. Glockenverkauf in Reichenhofen.

Die Anzeige betr. Verkaufs alter Bronzeglocken, die das Kath. Pfarramt Reichenhofen, M. Leutkirch, in dieser Nummer erläßt, sei mit einem besonderen redaktionellen Geleitswort versehen. Um die fast unabwendbare Notwendigkeit der Einschmelzung alterwürdiger, guterhaltener Glocken zu umgehen, will man sie zunächst zum Kaufe anbieten. Der in der Annonce angedeutete „Denkmalenswert“ gründet sich auf die altertümliche Form, Patina, Inschrift und Zierat. Die kleinere Dreizentnerglocke ist genau datiert durch die spätgotische Minuskelinschrift: „Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum MCCCCLXXX“. Die größere, 13 Zentner schwer, wird nach Form, Zierat (Laubfries und Kreuzigungsbild) und datumloser Inschrift in Minuskeln (Sancta Maria, Sancte Lorenti, Sancte Dadde [Thaddae], Sancte Pangrati) derselben Zeit, wenn nicht dem gleichen Jahr zugehören. Ob wohl eine der ältesten Glocken dem großen Sohn Reichenhofens, dem 1427–1467 in Ulm tätigen Bildhauer Hans Multscher, dem Meister des Sterzinger Altars, das Grabgeläute gegeben hat? In einem der neuesten Hefte der Kunst- und Altertumsdenkmale in Württemberg, Oberamt Leutkirch, 1924, S. 94, sind von Prof. Dr. Kläiber die beiden verkäuflichen Glocken angeführt. M.

Glaube und Kunst

Geschwister sind der Glaube und die Kunst.
Er macht den Himmel uns zur Heimat,
Sie macht die Heimat uns zum Himmel.

Zitat in Seb. Sahn's Kirchengeschichte
Freiburg, Herder 1927, S. 134.

Literatur.

Burger, Dr. Wilhelm, Weihbischof von Freiburg, Das Erzbistum Freiburg in Vergangenheit und Gegenwart. Ein kirchliches Heimatbuch. In Verbindung mit Priestern der Erzdiözese herausgegeben. Mit einem Titelbild und 80 Abbildungen im Tert. Ver. 8° (XII und 248 S.). Freiburg im Breisgau 1927, Herder. Kart. 4.50 M., geb. in Leinwand 6 M.

Unsere Nachbardiözese, das Erzbistum Freiburg, das über ein Jahrtausend mit dem größeren Teil unseres Landes zum gleichen Bistum Konstanz gehört hatte, feiert in diesem Jahr das Jubiläum ihres hundertjährigen Bestehens. Unter der zahlreichen kirchengeschichtlichen Jubiläumsliteratur, die, teils volkstümlicher, teils gelehrter Natur, ein rühmliches Zeugnis für das feste Zusammengehörigkeitsgefühl der Diözesanen wie für die literarische Mührigkeit kirchlicher Kreise ablegt — nach des Stuttgarter „Katholischen Sonntagsblatts“ (Nr. 27) Ausdrucksweise ein Grund zum Neidischwerden für die katholischen Schwaben, oder noch besser zum Lernen aus diesem Vorgang —, nimmt das vom Weihbischof und anderen Priestern der Freiburger Erzdiözese herausgegebene Jubiläumswerk ohne Zweifel den ersten Platz ein. Sehen wir von den Kulturkampfstürmen ab, die über die viel älteren Bistümer Preußens hereinbrachen, so hat keines der deutschen Bistümer in den letzten hundert Jahren so viel innere und äußere Kämpfe durchzumachen gehabt wie das junge, aus den Trümmern des alten Römischen Kaiserreichs Deutscher Nation neugeschaffene Erzbistum Freiburg. Wesenbergscher Nationalismus und Aufklärergeist, Staatskirchentum und Kulturkampflust forderten heftigste Kämpfe und harte Opfer von Klerus und Laien. Aus dem Samen dieses fast hundertjährigen Martiriums ist als fröhliche Frucht kirchlicher Sinn und religiöses Leben erwachsen, ein reiches Saatfeld herangereift auf dem vielfach hartgetretenen Boden des größeren Teils des einstigen Großherzogtums Baden. In dem mit 80 Abbildungen ausgestatteten Jubiläumsbuch zieht das ganze religiöse, kulturelle, wissenschaftliche, praktisch-kirch-

liche, caritative, soziale Leben der großen Nachbardiözese an unserem geistigen Auge vorüber, all die wechselnden Perioden von Kampf und Sieg, in denen wir Männer aus unserem engeren schwäbischen Heimatland, wie Erzbischof Hermann von Vicari (gebürtig von Aulendorf) oder Johann Baptist von Hirscher, Professor und Domdekan, nicht zuletzt Universitätsprofessor Dr. Paul Wilhelm Keppler, unseren letzten hochseligen Bischof, auftreten sehen, kämpfen, wirkend, duldend, harrend, triumphierend.

Neben den Hauptabschnitten über die geschichtliche Entwicklung und das religiös-kirchliche, caritative Leben der Erzdiözese interessiert uns hier besonders das zweite, den kirchlichen Kunst denkmälern gewidmete Kapitel, S. 68—110, verfaßt von Dr. Hermann Lauer, Hauptschriftleiter in Donaueschingen. Die Schöpfungen der karolingisch-ottonischen, romanischen und gotischen Kunst, die Zeitalter der Renaissance, des Barock und des Klassizismus, des Wiederauflebens der romanisch-gotischen Baukunst von 1827 bis 1910 werden meist treffend und sachkundig gewürdigt. In jähem Sprung gleitet der kunsthistorische, bildlich gut bediente Überblick von der Periode der Stilimitation zur Gegenwartskunst ab, die leider nur in einem einzigen Satz wenig besagenden Inhalts abgehandelt wird. Bei dem großen, unsere Diözese weit überstrahlenden Reichtum an Kunstdenkmälern aller Art wirkt die Aufzählung für ein Volksbuch manchmal leider zu inventarmäßig. Das „Wunderwerk“ des Freiburger Münsters kommt dabei allzu kurz weg. Ein besonderes Augenmerk hat der Berichtersteller auf die ihrer Geburt und teilweise auch Hauptwirkung nach unserm Land entstammenden Künstler gerichtet. Ich fand mit oder ohne Heimatbezeichnung erwähnt: Hans Baldung-Grien (S. 85, nicht aus Straßburg gebürtig, sondern wohl sicher aus Schwäbisch-Gmünd, nach dem Samundianus der Münsterhochaltarinschrift, nach dem Chronisten Sebald Bühler aus Weyersheim bei Straßburg), Christoph von Urach, Jörg Zürn, Bartholomäus Zeitblom, Lukas Moser, Spiegler, Seele, Mezger. Schade, daß

dem inhalts- und namenreichen Werk ein alphabetisches Register fehlt! Zu dem von berufenster Seite ausgegangenen, von erprobten zahlreichen Mitarbeitern durchgeführten Jubiläumswerk können wir Klerus und Volk von Freiburg unsere aufrichtigsten Glückwünsche aussprechen; ein solches kirchliches Heimatbuch hat wohl kaum eine Diözese bisher hervorgebracht. Möge das unserm Heimatbistum nächstes Jahr beschiedene gleiche Jahrhundertgedächtnis ein ähnliches Werk der Gesamtschau über Vergangenheit und Gegenwart der Rottenburger Diözese zeitigen und einer berufenen Werkleitung ein ähnlich ausgesuchter und erprobter Mitarbeiterstab zur Verfügung stehen! Hora ruit, damit nicht erst kurz vor Torschluss, wie bei einem anderen Jubiläum vor zwei Jahren, der Ruf ergeht!

Fahsel, H., Gespräche mit einem Gottlosen.
8°, 214 S. Freiburg 1927, Herder.
geb. 4.20 M.

Der durch seine Berliner Vorträge auch außerhalb kirchlicher Kreise bekannt gewordene Berliner Kaplan und Konvertit Helmut Fahsel erweist sich auch in diesem Gesprächsbuch als tiefgründiger Denker, als feuriger Glaubensverteidiger, als warmherziger Erforscher und Darsteller der Höhen und Tiefen des Menschenlebens. Gegenüber den einst vielverbreiteten Unterredungen über Glaubenswahrheiten in Morawskys „Abende am Genfersee“ hat Fahsels apologetisches Werk den Vorzug lebenswahren, künstlerisch aufgebauten Dialogs; Rede und Gegenrede wechseln in lebhafter Spannung. Es sind nicht apologetische Abhandlungen, mit einigen nichtisagenden Gesprächsformularen eingerahmt; es ist ein geistiger Ringkampf zwischen Priester und Atheist. Neben den grundlegenden Problemen von Dogma und Moral wird im letzten Gespräch auch das Verhältnis der Kirche zur Kunst geistvoll erörtert.

Schwäbisches Heimatbuch 1927, 13. Band.
Eßlingen 1927, Bechtle. 4°, 193 S.

Von Jahr zu Jahr nimmt das von Bau-
rat Professor F. Schuster im Auftrag des
Bundes für Heimatschutz herausgegebene
Schwäbische Heimatbuch an Gediegenheit
des Inhalts und Reichtum der Illustratio-

nen zu. Aus dem fast alle Gebiete der Heimatkunst berührenden Inhalt des neuen Jahrgangs seien besonders die den Interessen unseres Diözesankunstvereins und seines Organs naheliegenden Aufsätze und Berichte hervorgehoben: „August Schirmer, ein schwäbischer Heimatkünstler“, von Prof. Schuster; P. Gößlers „Gedanken über Denkmalpflege und Heimatschutz von heute“; die reichillustrierte Abhandlung des Berichtserstatters, dessen zweites Münsterbuch Seite 176 besprochen wird: „Das Münster zu Gmünd“. Ein Musterbeispiel pietätvoller Einfühlung und künstlerischen Verständnisses kirchlicher Einrichtungen und Denkmäler der Vergangenheit seitens nichtzünftiger Forscher ist der ebenfalls reichbebilderte Aufsatz des Göglinger Forstmeisters D. Lind: „Von den mittelalterlichen Nonnenklöstern Württembergs“. Beitritt zum Verein oder Erwerbung der Vereinsgabe ist jedermann zu empfehlen. Die Heiligenfigur auf dem Kriegerdenkmal in Rottweil von Kieber, München (S. 191) stellt nicht St. Stephanus, sondern den Soldatenmartyrer St. Sebastian dar.

Adolf Bolliger, alt Pfarrer, Professor,
Jesus von Nazareth und sein Heil.
8°, 152 S. Orell Füßli, Zürich 1926.

Bolliger, ein Greis von 72 Jahren, will mit „Karl Barth und Genossen“ die Theologen bekämpfen, die von der „Minderwertigkeit alles Menschlichen“ ausgehen, eine Gottesoffenbarung nur im Wunder für möglich halten, das „wider Sittlichkeit, wider Vernunft, wider alle Immanenz ist“. Er ist also radikal. Das zeigt sich in seiner Erörterung der Evangelienfrage, der Kindheitsgeschichte, der Wunder, der eschatologischen Reden, des Sühneopfergedankens, der Apostelgeschichte. Daneben steht jedoch eine große Anzahl richtiger Wahrnehmungen, und zutreffender, in begeisterten Worten vorgetragener Urteile über die Absichten, Leistungen, Erfolge und Bestimmungen Jesu, das Ganze ein drastischer Beleg dafür, daß man an Jesus nicht vorbeikommt, ja in Verehrung vor ihm haltmachen muß, auch wenn man ihn nicht für „Christus, den Sohn des lebendigen Gottes“ hält.

Tübingen.

J. Rohr.

Hasak, M., Einzelheiten des Kirchenbaues, Handbuch der Architektur 2. Teil, IV., 2. A. 1927, Le. 8°, 388 S. Leipzig. J. M. Gerhardt, brosch. 24 Mk.

Einen verhältnismäßig kleinen Ausschnitt aus dem von Ed. Schmitt in Darmstadt begründeten Monumentalwerk: Handbuch der Architektur (4 Abteilungen in 28 Bänden) bildet das zu der zweiten Abteilung der Baustile und zwar der romanischen und gotischen Baukunst (Band IV) gehörige vierte Heft: Einzelheiten des (romanischen und gotischen) Kirchenbaus. Der Berliner Baurat Dr. Max Hasak, ein in der Erforschung wie in der Wiederherstellung des Magdeburger und Kölner Doms erprobter Techniker, hat in dieser Serie den Kirchenbau des Mittelalters und dessen Einzelheiten bearbeitet und nunmehr in zweiter Auflage herausgegeben. In der von seinen früheren, teilweise polemischen Schriften her gewohnten temperamentvollen Art, die den prächtigen Stoff vor wissenschaftlicher Blutleere oder Dürre zu bewahren versteht, behandelt Hasak in technischer wie geschichtlicher Darstellung die Einzelheiten des mittelalterlichen Kirchenbaus: Wände, Säulen, Gewölbe, Giebel, Backsteinbau, Türen und Fenster, Glasmalerei, Wandmalerei, Fußböden, Verzierungskunst, Bildhauerkunst, Grabmäler, Kirchenmobiliar (Altäre, Kanzeln, Chorgestühl, Leuchter) und zuletzt die Schrift in Dokumenten und an Denkmälern. Überall leitet den fast enzyklopädisch bisweilen verfahrenenden Meister die Auffassung, daß die Einzelheiten der Bauten deren Hauptreiz bilden. Vor allem die gotischen Baumeister beleuchtet er bei der Entwicklung der fast unerschöpflichen Fülle von Zieraten, bei der Ausbildung und Umbildung des schöpferischen Verzierungsbedürfnisses. Daß in der Deutung einzelner Bauteile und ihrer Ornamente mancher Fachmann anderer Ansicht sein und aus seinem Spezialgebiet weitere, teilweise beachtenswertere Vertreter typischer Darstellungen anführen kann, beeinträchtigt den Wert des Gebotenen keineswegs. Die Forderung, daß bei Herstellung von Bildhauerwerken nur die Natur und der Künstler befragt, wie der Handwerker, auch der Geistliche ausgeschloffen sein soll (S. 268), mag auf berechtigter Einzeler-

fahrung beruhen, verallgemeinert wird sie zu Unzuträglichkeiten führen. Verfasser und Verleger verdienen für das Werk und seine Ausstattung den aufrichtigsten Dank aller drei letztgenannten Gruppen.

Literarische Gegengaben aus neuem Tauschverkehr — Großes gegen Kleines, doch als Zeichen weiterer Wertschätzung registriert — sind: Red. zugegangen: Kunstgabe des Vereins f. d. r. Kunst im Erzbistum Köln 1927. Herausgegeben von dem Bonner Universitätsprofessor Dr. Wilhelm Neuß, verlegt von Dr. B. Silber-Augsburg-Köln. Karl Joseph Kardinal Schulte, Erzbischof von Köln, hat dieser ersten Kunstgabe ein Geleitwort voranzuschicken geruht: „Die Herren Pfarrer können als Vertreter ihrer Gemeinden den Beitrag auf die Kirchenkasse übernehmen.“ Der Vorstand des neugebildeten Kölner Diözesankunstvereins, W. Neuß, verfaßte die Hauptabhandlung: „Altchristliche Überlieferung und deutsche Eigenart in den Kreuzigungsdarstellungen rheinischer Handschriften des früheren Mittelalters“ mit 10 Abbildungen — ein teilweiser, doch wertvoller Ersatz der eingegangenen Zeitschrift für christliche Kunst.

Bei dem engen kirchen- und kunstgeschichtlichen Zusammenhang der einstigen vorderösterreichischen oder bistumkonstanzi-schen Gebiete der neuen Landesteile und Diözesen glaubte ich auch einen Austausch unseres Organs mit dem Freiburger Schaui-sland, der stattlichen, prächtig ausgestatteten Zeitschrift des Breisgauer Vereins „Schaui-sland“, anregen zu sollen. Aus den beiden letzten Jahreshäften 1923 und 1926 (6 Mark für Mitglieder, 8.50 Mark im Buchhandel) hebe ich besonders den für die Ikonographie der Engel bedeut-samen Beitrag Prof. Dr. Sauers über das Portalrelief der Urbanskapelle in Oberschaffhausen, die Notiz Dr. F. Zieglers über die Grabplatte eines spätern Baldungnachkommen in Eschbach und die Baugeschichte des Freiburger Kaufhauses von Stadtarchivar Dr. F. Hefele mit 31 Abbildungen hervor.

Aus den letzten Monatsheften der unter der neuen Redaktion immer aktueller und prachtvoller ausgestatteten Münchener

„Christlichen Kunst“ sei vor allem namhaft gemacht Hartigs ikonographische Studie über Christus-König (Heft 10), G. Vills Neue Kirchen Münchens (Heft 11), R. Hoffmanns feinsinnige Würdigung M. Schiestls (Heft 12).

Göb, Fridolin, Sonnenschein. Erinnerungen aus der Kindheit. 8°. 152 S. 1926. Freiburg, R. Rebholz. Kart. 2.60 Mark.

P. Albuin, O. M. C., Vergiß mein nicht aus dem bündnerischen Münstertal. 8°. 20 S. 1927. (Selbstverlag?) br. 1 Mark.

Heimatkunst, Volkskunde und der Zauber der Jugenderinnerungen bilden in den beiden äußerlich anspruchslosen Bändchen einen treuherzigen Dreibund. Der oben mit einem kleinen beachtenswerten Beitrag zur Rhomaliteratur erstmals vertretene Verfasser hat sich aus der trüben Gegenwart ins Paradies der Kindheit geflüchtet, in einen verborgenen, doch idyllischen Winkel seiner Schwarzwaldheimat (Nordweil). Unter den 20 Skizzen aus der freud- und leidvollen Jugendzeit eines Schwarzwälder Knaben sind wahre Kabinettstücke heimat- und volkskundlicher Schilderungen, die der badische Schriftsteller Mohr, wie auch gefeierte Vertreter der literarischen Volkskunst und Volkskunde einem Hansjakob an die Seite stellen.

Ernsteren Hintergrund hat das Schrifthchen des Kapuzinerpaters Albuin, dessen heimatkundliche Forschungen Volksleben und Volkskunst (Hausfassaden, Kreuze, Zorbauten u. a.) in dem ladinisch-romanischen Münstertal an der Grenze von Graubünden und dem heute der Verwelschungs- und Entnationalisierungsgefahr ausgesetzten Südtirol kurz und treffend behandeln. N.

Von Neuauflagen aus dem Verlag Herder (Freiburg) verzeichnen wir an erster Stelle die Neubearbeitung des lateinisch-deutschen Messbuches durch P. Anselm Schotts ebenbürtigen Nachfolger P. Pius Bihlmeyer. Die 31. Auflage (1927, Lw. 6 M.) zeigt fast auf jeder Seite die verbessernde, ergänzende, bereichernde Hand des erfahrenen Liturgikers. Die nunmehr auf alle Sonntage und Hauptfesttage des Kirchenjahres ausgedehnten Einführun-

gen, die neue Darstellung der Geschichte des hl. Mesopfers, der hl. Gewänder und Geräte, des altertümlichen Stationswesens u. a. machen den neuen „Schott“ zu einem Handbuch nicht nur für das liturgische Beten, sondern auch für das liturgische Wissen. Die neuen vier Vollbilder und fünf Kopfleisten nach Entwürfen der Beuroner Kunstschule werden nicht allgemein als inhaltlicher und formeller Fortschritt gegenüber den Schmalzischen und anderen Illustrationen des Pustetmissale begrüßt werden.

Das von Herder erstmals herausgegebene Deutsch-Lateinische Vollmissale (Leinw. m. Rotschnitt 12 Mk) erscheint in 2. Auflage. Auf 1484 Seiten in Klein-Duodezformat auf Dünndruckpapier ist das vollständige römische Messbuch in seiner Type, seiner immer besser ausgefeilten Übersetzung, seiner Einschränkung auf das notwendigste wissenswerte Beiwerk aus Rubriken und liturgischer Einleitung eine Meisterleistung des Freiburger Verlags, die wohl beste Einführung in die alt ehrwürdige Gebetschule der Kirche. Eine Neuerung in der Sammlung der Schottischen Messbuchausgaben ist das von P. Pius Bihlmeyer herausgegebene Kleine Messbuch für die Sonn- und Feiertage (1927. Freiburg, Herder, Leinw. m. Rotschnitt 4 Mk. Partiebezug von 25 St. je 3,60 Mk.), ein schmales handliches Bändchen in bequemen Taschenformat, bestimmt, in seiner klugen Auswahl des Wichtigsten aus dem kirchlichen Gebetsbuch ein praktisches und billiges Volksmessbuch zu werden.

Von den weitverbreiteten „Eucharistischen Funktionen“, frommen Gedanken und Gesprächen zu Füßen Jesu im hl. Altarsakrament, ist das 5. Bändchen in 5. Auflage erschienen (1927, Lw. 2 M.). Die bisweilen stark subjektiv gefärbten Annutungen persönlicher Frömmigkeit sind nach einem berufenen Beurteiler feineempfundene Prosadichtungen über den eucharistischen Heiland und seine Mutter und besonders für Frauenseelen ansprechend. Die Übersetzung aus dem Italienischen durch Ottile Bödiker liest sich beinahe wie deutsches Original mit bisweilen allzu volkstümlichen Anklängen (S. VI: „Wie dumm von mir ..“).

Kunst und Legende ist in Heinrich Federers „Eine Nacht in den Abruzzern“ (61. Tausend, 1927, Pb. 1.20 M.) zu einem wunderbaren Blumenstrauch novellistischer Hagiographie vereint. Ein verblichenes Altarbild in einem Abruzzerkirchlein gibt dem gottbegnadeten Schweizer Schriftsteller im Priestergewand den Rahmen ab für sein meisterhaft erzähltes „Tarcisiusgeschicklein“.

Kein Reisehandbuch für heutige Spanienfahrer, aber ein geist- und gemütvoller Reisebericht mit originellen Vergleichen, scharfen Menschenbeobachtungen, dichterisch hochstehenden Naturschilderungen, humorvollen Kritiken der wechselnden Erscheinungen des Lebens ist *Alban Stolz* „Spanisches für die gebildete Welt“. Zu der 16. Auflage der Volksausgabe (IV. Band 1927, W. 3.60 M.) hat der Herausgeber und Biograph des geistvollen Freiburger Theologen und Volkschriftstellers, Dr. Julius Mayer, eine treffliche Einführung geschrieben. Unter den oft „barocken, im Kern aber gesunden Urteilen“ werden weit mehr als die Ehrenrettung der Stierkämpfe gerade die künstlerischen und kunsthistorischen Ausführungen zu den *gradus secus viam* dieses Wandereroriginals gerechnet werden müssen.

Kühnel, Joseph. Von Gott und von uns. Religiöse Betrachtungen (Bücher für Seelenkultur). 2. und 3. Aufl. (5. bis 7. Tausend). 12°, XII und 134 S. Freiburg i. Br. 1927, Herder. Geb. in Leinwand 3 M.

In seinem früher („A. f. hr. R.“ 1926, S. 84) besprochenen Buch „Von der Enkelin Gottes“ hatte der Verfasser tiefe Gedanken in formvollendeter Sprache über religiöse Kunst und künstlerisch ausgedrückte Religiosität entwickelt. Durch Aufnahme in die Herdersche Reihe der „Bücher für Seelenkultur“ ist das neue Werkchen Kühnells hinreichend charakterisiert und gewertet. Aus der Fülle seiner gedankenreichen, sprachgewaltigen Seele schöpft der offenbar mit der mystischen und poetischen Begabung seines Landsmanns Angelus Silesius ausgestattete Herausgeber des „Heliand“ inhaltschwere religiöse Betrachtungen über Gott, Natur und Seele. Wie man es bei

dem Verfasser „Vom Reichtum der Seele“, „Von den Tagen Gottes“, „Vom Leben aus Gott“ und dem Herausgeber der religiösen Zeitschrift „Heliand“ gewohnt ist, streut er auch im neuen Büchlein „Von Gott und von uns“ mit freigeigelter Sämmannschand Perlen tiefster Gedanken in sprachschöpferischer Kraft in jedem einzelnen seiner Essays aus, Aphorismen von feinstziselierter Form, bisweilen in gefuchter Formulierung, auf die Spitze getriebener Knappheit. An jede einzelne Abhandlung oder Betrachtung, die Kühnells Sprachgewand trägt, knüpft sich ein gutgewähltes kurzes Wort aus den Kirchenvätern, den Mystikern, biblischer oder außerchristlicher Spruchweisheit. Fundgruben tiefster Gedanken öffnen sich in fast jedem einzelnen Satz. Dem Hymnus auf Gott folgen gottinnige Jubellieder auf die Seele. Jedes Kapitel ist ein Wegweiser zur Seelenkultur, zu religiöser Innenkultur. Über der vielseitigen Arbeit am Kunstwerk der Seele können in diesem neuen Buch Kühnells seltener als im letztjährigen Band Gedanken über religiöse Kunst anfliegen.

Schott, Mess- und Vesperbuch in Großdruck für die Sonn- und Feiertage. Im Anschluß an die Bücher von Anselm Schott O. S. B. herausgegeben von Pius Bihlmeyer O. S. B. Kl. 12°. (XIV, 60* und 1084 S., 1 Titelbild.) Freiburg i. Br. 1927, Herder. Geb. in Leinwand 9 M.

Die Ausgabe ist alten Leuten zuliebe und für jene frommen Katholiken geschaffen worden, deren Augen sich mit der leider ungenügenden Beleuchtung so mancher Kirchen oder mit dem kleinen Druck der anderen Laienmessbücher nicht leicht abfinden mögen.

Ein Messbuch in Großdruck kann nur ein Auszug sein, oder es gäbe ein Buch von unförmlicher Größe. Vorliegendes Buch ist ein Auszug aus dem bewährten Mess- und Vesperbuch von Schott. Die meisten Erklärungen und Einführungen sind diesen beiden Büchern entnommen; doch wurden sie vermehrt und ergänzt.

An Messen enthält das Buch die gleichen wie das „Kleine Messbuch“, nur wurden viel mehr lateinische Texte aufgenommen, unter anderem alle Gesangsterte.

Die *Vespern* wurden neu bearbeitet

und sind alle lateinisch und deutsch geboten. Aufgenommen sind alle Sonntagsvespern sowie die Vespern der höheren Feiertage.

Der Anhang enthält Gebete für besondere Anlässe; ferner eine Beicht- und Kommunionandacht.

Möge auch dieses Messbuch die Liebe zu den ewig schönen Gebeten der Kirche fördern!
M.

Weingartner, J., Marienverehrung und religiöse Kultur. Neun Marienpredigten. 12^o, 68 S. 1927 Freiburg, Herder. 1.80 Mark.

Einhardt, R., Brennender Dornbusch. Vorträge. Zwei Bände 8^o, 168, 156 S. Freiburg, Herder, je 3 Mark.

Von den zwei Predigtwerken, die der Redaktion des A. f. hr. K. von dem reichen homiletischen Büchertisch des Herderschen Verlags zugegangen sind, hat das eine von der Hand des kunstgelehrten Innsbrucker Propstes eine ausgesprochen künstlerische Grundlage. Seine neun kurzen Maipredigten nehmen das Gnadenbild von St. Jakob in Innsbruck, das Maria-Hilf-Bild des großen Renaissance-Malers Lukas Cranach zum Ausgangspunkt geistvoller Abhandlungen über die Auswirkungen der Marienverehrung im religiösen und kulturellen Leben der Kirche, Vorträge voll bodenständigen Gehalts und doch auch universaler Geistesbildung, aber ohne rhetorische Gestaltung. Der Stiftsprediger von St. Kajetan in München, der Kenner der Mystik des hl. Bernhard, weiß über seine „Vorträge zur Lebensgestaltung im Geist des Evangeliums“, Sonn- und Festtagspredigten fürs ganze Kirchenjahr Kraft und Satt bernhardinischen Geistes auszugießen über die Anliegen kultiviertester Innerlichkeit wie über die Dinge des robusten Alltags, „das alte Evangelium in modernster Predigtform“.

Evenson, Jon, Abenteuer auf den Inseln. Nonnis Erlebnisse auf Seeland und Fünen. 8^o, 324 S. Freiburg i. Br. 1927, Herder. Leinw.-Band 4.60 M.

Nicht Kunstbetrachtung, aber künstlerisches Sehnen und Schildern naturfroher Erlebnisse kann man aus diesem neuen Nonnibuch des Isländers, des Sprößlings normännischer Edelbauern auf dem Herren-

gut Mödruvellier nahe dem Nordpolarkreis, lernen. Klar und hell, wie die Wasser von den Bergen seiner nordischen Heimat, fließt und sprudelt die Sprache Evensons, den ich als Konvertiten, jungen Priester der Gesellschaft Jesu und angehenden Schriftsteller im hohen Norden kennen zu lernen das Glück hatte. Was einst der Türmer an seinen isländischen Geschichten gerühmt, gilt auch von den Erlebnissen auf den dänischen Inseln: „Das ist edelste, eindruckmächtigste und frohsinnigste, im stillen unbemerkt die Gemüter bildende Kunst“. Joh. Thiel hat das köstliche, auch Alte erfreuende Jugendbuch mit 12 Bildern geschmückt. Über den abenteuerlichen Inselerlebnissen mit Natur und Volk dieser herrlichen Nordlande ist bei der Schilderung des Einzugs in Roskilde der 14. Skizze voll Saft und Kraft jugendlichen Stürmens der Gedanke an Geschichte und Kunst dieser alten Königsresidenz nicht zum Wort gekommen.

Hahn, Sebastian. Kirchengeschichte. 8^o. VIII und 64 S. Freiburg, Herder. 1927. 2.60 M., in Leinw. 3.80 M.

In der von badischen geistlichen Professoren herausgegebenen Religionsbücherreihe: Kath. Religionslehre für Schule und Leben in fünf Teilen, erscheint soeben als zweites Bändchen die von Professor am Konstanzer Gymnasium Dr. Seb. Hahn bearbeitete Kirchengeschichte. Ein Hauptvorzug dieser nicht nur auf Mittelschüler, auch auf gebildete Leser berechneten, lebenswarmen Darstellung ist die eingehendere Berücksichtigung südwestdeutscher kirchengeschichtlicher Belange sowie die in etwas breiteren Rahmen als sonst gebotene Behandlung der kirchlichen Kunst in Wort und Bild. Elf Bildtafeln und eine Karte illustrieren das schmucke Bändchen. Schmerzlich vermisse ich aber das Wort „Katakomben“ im Text, sowohl im Abschnitt über die Kirchenverfolgungen der heidnisch-römischen Periode wie über altchristliche Kunst, es fehlt auch bei der einzigen flüchtigen Andeutung des Gottesdienstes über den „Gräbern der Märtyrer“, deren Stätte nicht angegeben wird. Ebenso schweigt das letzte Blatt des trefflichen Handbüchleins der Kirchengeschichte von den Deutschland und fast die ganze christliche Welt berührenden Folgen des Weltkriegs, der Revolution, der

Trennung von Kirche und Staat. Für uns besonders erfreulich ist die Aufnahme der Kirchen Steinhausen „im Ried“ (A. Waldsee gemeint!) und Zwiefalten im Bildanhang. Das Wiedererwachen des Verständnisses für mittelalterliche Kunst, die Romantik und Neugotik hatte wohl in der Entwicklung des 19. Jahrhunderts auch ein kurzes Wort verdient, wenn auch nicht die neuere Kunst dessen würdig befunden ward.

Korff, Heinrich, Biographia Catholica. Verzeichnis von Werken über Jesus Christus sowie über Heilige, Selige, Ordensleute, ehrwürdige und fromme Personen, Konvertiten, Meister der christlichen Kunst, hervorragende und verdiente katholische Männer und Frauen. 1870—1926. Ver. 8°, VIII S. und 280 Sp. Freiburg i. Br. 1927, Herder. 6.50 M., in Leinw. 7.75 M.

Ein wertvolles bibliographisches Nachschlagewerk auf dem weiten Gebiet der Literatur über Christus und die ferner im Titel genannten Persönlichkeiten; eine Frucht jahrelanger mühevoller Arbeit. Die „Biographia Catholica“ darf auf freudige und dankbare Aufnahme überall da rechnen, wo für Biographien Interesse besteht, bei Bücherfreunden, Instituten, Anstalten, Bibliotheken, insbesondere Klosterbibliotheken, vor allem in den Kreisen des katholischen Buchhandels selbst, wo Korffs „Biographia“ als unentbehrliches Hilfsmittel eigens geschätzt werden wird, da es alle nur irgendwie in Frage kommende Literatur der Jahre 1870 bis Ende 1926 registriert.

Für eine erhoffte zweite Auflage sei die falsche Einreihung der Biographie des Breslauer Fürstbischofs A. v. Jerin von A. Nägele S. 196, das Fehlen der Bio-

graphie Daniel Mauchs von Ulm vom gleichen Verfasser 1911, der neben Knöpfler freilich unbedeutenden Biographie J. A. Möhlers von Ph. Schmitt 1896 vermerkt. Daß wohl Arbeiten über Dürer und Stosch, nicht aber über Baldung und Kraft aufgenommen sind, scheint mir nicht recht begründet.

Ihiel, Johannes, Strupp. Ein Märchenbuch mit lustigen Bildern und Versen. 4°, 64 S. Freiburg i. Br., Herder. Halblw. 4.20 M.

Der an Svenssons Nonnibüchern zu jugendlichem Miterleben herangereifte Illustrator Ihiel hat in seinem „Strupp“ betitelten köstlichen Bilderbuch erreicht, was seit Wilh. Busch unerreicht geblieben war: die schöne Einheit von Bild und Buch, von Zeichner und Textdichter. Bis diese unschätzbare Harmonie erreicht war, brauchte es einen begnadeten Künstler, der von Buch zu Buch, von Bild zu Bild größer wurde, zu einer der Sprache wie dem Bilde gegenüber verantwortungsbewußten Kunst heranzuwuchs. Zeichnung und Wort, die sich so oft aufheben, so oft einander verschlingen, gelangen in diesem idealeren Mär- und Moris-Buch zu einheitlicher, kräftigster Wirkung bis in jede Zeile, in jeden Strich seiner Künstlerhand hinein. Kindlich, schlicht, natürlich, rein und klar, nicht kindisch, geschraubt, läppisch, wie oft bei Nachern von Kinderversen die Gefahr ist, auch nicht voll tiefender Salbaderung, sondern voll entzückender Schalkhaftigkeit fließen die auf Lehrhaftigkeit nicht völlig verzichtenden Verse. „Das klingende Gold seiner Kunst“ liegt auch in jedem der 228 spruchbegleiteten Bildchen. Alles in allem ein goldenes Jugendbuch, auch noch fürs griesgrämige Alter!

Bronzeglocken.

Anläßlich der Ergänzung des Geläutes sollen zwei Bronzeglocken veräußert werden, da sie nicht zu der vorhandenen großen D-Glocke stimmen. Sie stammen aus dem Jahre 1480 und haben besonderen Denkmalswert. Durchmesser 1000 mm bzw. 670 mm; Schlagton A $\frac{1}{2}$ bzw. Es $\frac{1}{2}$; Gewicht 650 kg bzw. 150 kg. Die Glocken sind für den Gebrauch noch durchaus tauglich und eignen sich besonders für Filialkirchen, klösterliche Anstalten, Kapellen zur Ergänzung eines Geläutes. Preis immerhin um die Hälfte billiger als neue, abgesehen vom Altertumswert. Die Glocken sind einzeln käuflich. Angebote mögen gerichtet werden an

Kathol. Pfarramt Reichenhofen

Post Leutkirch, Württemberg

Schwabenverlag Aktiengesellschaft

Stuttgart, Urbansstraße Nr. 94



Wir drucken

Werke und Zeitschriften
mit und ohne Illustrationen,
in anerkannt
mustergültiger Ausführung,
Kunstblätter
und Kalender, sowie
alle Druckarbeiten,
ein- und mehrfarbig,
für Handel und Industrie /
Massenauflagen

Beleg: Deutsches Volksblatt, Katholisches Sonntagsblatt, Katholisches
Volks- und Hauskalender, Jys- und Jagtzeitung, Halener Volkszeitung
Bopfinger und Neresheimer Tagblatt.

Geschichte des Kulturkampfes im Deutschen Reiche

Im Auftrage des Zentralkomitees für die General-
versammlungen der Katholiken Deutschlands

von Dr Johannes B. Käßling

Drei Bände

Bopp & Haller
Buchhandlung
Biberach a. Riss
(Württemberg)

Über die Veranlassung und den Plan seines groß-
angelegten Werkes berichtet im Vorwort der
Verfasser, der sich als Herausgeber der letzten Bände
der Brückchen „Geschichte der katholischen Kirche
im 19. Jahrhundert“ schon einen guten Namen
erworben hat und als einer der besten Kenner der
kirchenpolitischen Geschichte des letzten Säkulums gilt:

„Das Interesse für die historische Würdigung des
in seinen Ursachen, seinem Verlaufe und seinen Lehren
so bedeutsamen deutschen Kulturkampfes braucht nicht
erst geweckt zu werden. Es ist in Deutschland in reichem
Maße vorhanden, und nicht etwa nur in ausschließlich
katholischen Kreisen.

„Daß die Zeit für ein abschließendes Werk über
den Kulturkampf noch nicht gekommen ist, kann kein
Historiker sich verhehlen. Andererseits wird aber auch
jeder Unbefangene bereitwillig das Bestreben an-
erkennen wollen, das sich darauf richtet, die bislang
zugänglichen, von Jahr zu Jahr wachsenden Materia-
lien einstweilen möglichst vollständig zusammenzufassen
und darauf eine übersichtliche und objektive Dar-
stellung jener Ereignisse zu gründen. Mit einem
solchen Werke dürfte ebenso der Jetztzeit und ihrem
Bedürfnisse nach historischer Belehrung wie der
Geschichtsforschung der Zukunft ein Dienst ge-
leistet sein.“

Von solchen Erwägungen ausgehend beschloß das
Zentralkomitee für die Generalversammlungen der Ka-
tholiken Deutschlands die Herausgabe einer Geschichte
des Kulturkampfes im Deutschen Reiche von streng

wissenschaftlichem Charakter. Die Ausarbeitung des
Programms hatte Herr Prälat Dr Adolf Franz
übernommen. Das Programm bezeichnete als nächste
Aufgabe die Abfassung von Spezialgeschichten des
Kulturkampfes in den einzelnen Diözesen Preußens
und anderer Staaten des Deutschen Reiches. Neben
diesen Spezialarbeiten war in dem Programm ein
umfassendes, die kirchlichen Kämpfe im Deutschen
Reiche und den einzelnen Bundesstaaten behandelndes
Werk vorgesehen, dessen Abfassung das Zentral-
komitee Dr theol. J. B. Käßling in Mainz übertrug.

Der erste Band dieses wichtigen, ohne Zweifel die
größte Beachtung auf sich lenkenden, auf drei Bände
berechneten Werkes liegt nun vor. Der Verfasser be-
handelt in diesem Band ausschließlich die Vorgeschichte
des deutschen Kulturkampfes. Die Erkenntnis, daß
für eine tiefere Würdigung des Kulturkampfes eine
die großen Zusammenhänge nachweisende Darstellung
der Gesamtpolitik Preußens gegenüber der katholischen
Kirche unentbehrlich sei, veranlaßte den Verfasser,
der kirchenpolitischen Tradition Brandenburg-
Preußens seit dem 17. Jahrhundert ein reiches
Maß von Forscherarbeit zu widmen. Die betreffenden
Ausführungen wenden sich besonders gegen zwei Ge-
schichtsfabeln; die eine behauptet ein überaus früh-
zeitiges Einsetzen wahrer Toleranz gegen die katholische
Kirche von seiten der brandenburgisch-preussischen
Regierung, die andere konstruierte ein „historisches
Recht jenes Staates auf weitestgehende Einmischung
in schier alle katholisch-kirchlichen Dinge“.

Diese beiden Legenden werden in dem vorliegenden Bande aktenmäßig auf ihren Wahrheitsgehalt zurückgeführt. Es wird gezeigt, wie Brandenburg-Preußen bis in die Zeiten Friedrichs des Großen im wesentlichen ein von starrem Konfessionalismus beherrschter Staat geblieben ist. Auch die toleranten Maximen Friedrichs des Großen führten keine erheblich bessere Situation der katholischen Kirche in Preußen herbei. Denn das friederizianische System forderte unbedingte Unterordnung der Kirche, ihrer Diener und ihres Besitzes unter die Reason des absoluten Staates. Diese Grundsätze wucherten auch unter den Königen Friedrich Wilhelm II. und Friedrich Wilhelm III. fort, bis endlich die Verfassung von 1850 die wahre Autonomie der christlichen Kirchen in Preußen statuierte. Sofort aber regte sich in der Bureaucratie des preussischen Staates die Reaktion gegen das System der Kirchenfreiheit. Diese Reaktion ist eine der wichtigsten Ursachen des späteren Kulturkampfes. Die weiteren Faktoren, die zu dem großen Konflikt führten, werden in sorgfältiger Analyse untersucht. Zusammenfassend schreibt der Verfasser im Vorwort:

„Es ist eine buntgemischte Schar von Räufern zum Streite und von Hilfskräften, die sich im ersten Jahre nach dem deutsch-französischen Kriege an den Kanzler des Deutschen Reiches herandrängt, um diesen zum Kampfe gegen die katholische Kirche zu bewegen. Die Anhänger einer individualistischen Weltanschauung sehen die Zeit gekommen, wider die Kirche, in der sie das stärkste Bollwerk gegen die auflösenden Tendenzen

des Zeitalters erblicken, einen entscheidenden Angriff zu führen, um den kirchlich-religiösen Einfluß auf das Leben des Einzelnen wie des Staates und der Gesellschaft endgültig auszuschalten. Die protestantische Kampfesstimmung betrachtet als ihr Ziel die Vollendung der ‚Reformation‘. Der sektiererische Sondergeist des Ultrakatholizismus hofft, durch die mächtige Unterstützung des Staates seiner Sache zum Siege verhelfen zu können. Im Reichstage wie in den Landtagen einzelner Bundesstaaten wendet sich der parteipolitische Egoismus liberaler Fraktionen zur heftigsten Attacke gegen die politische Vertretung der Katholiken. Eine gewissenlose verleumderische Agitation hat das durch die Erfolge von 1866 und 1870/71 hochgesteigerte deutsche National- und Staatsgefühl aufgeboten wider die angeblich ‚vaterlandslosen‘ Katholiken und ihre Kirche, die durch die Beschlüsse des Vatikanischen Konzils staatsgefährlich geworden sein soll.“

Auf Grund hochinteressanter Einzelheiten wird der Nachweis geführt, daß den Fürsten Bismarck zunächst die parteipolitische Konstellation, die Rücksicht auf den ihm unentbehrlichen Liberalismus, von seinem ursprünglichen Plane einer Politik des Wohlwollens gegen die Katholiken und ihre Kirche abwendig gemacht und zum Kulturkampfe bewogen hat.

Im vierten und letzten Teile des vorliegenden Bandes werden die Elemente aufgezeigt, die auch in Bayern, Baden und Hessen zu kirchenpolitischen Verwicklungen führen sollten.

Das Werk wendet sich an die weitesten Kreise der Gebildeten, an Katholiken wie an Nichtkatholiken, an die berufsmäßigen Historiker wie an alle andern, die an der Hand einer quellenmäßigen Darlegung die tiefgreifende und folgenschwere Entwicklung des welthistorischen Konfliktes kennen lernen wollen. Für junge Akademiker könnte es ein politisches Lesebuch werden.

Der II. Band wird den Gang der Kulturkampfgesetzgebung im Reiche wie in den Einzelstaaten bis zur Höhe des Konfliktes verfolgen. Die Zusammenfassung der Kulturkampfereignisse sowie die Erzählung des Friedensschlusses wird den Inhalt des III. Bandes bilden.



Bücherzettel

Rißling, Geschichte des Kulturkampfes im Deutschen Reiche. Drei Bände.

Erster Band: Die Vorgeschichte.

Broschiert M 6.50 ————— Gebunden M 7.50

Nichtgewünschtes gest. durchstreichen

Ort und Datum:

Name:

In offenem Kuvert mit
P. G. Lautenschlager
Buchhandlung
BIBERACH a. N. (W. R. G. G. G.)

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen



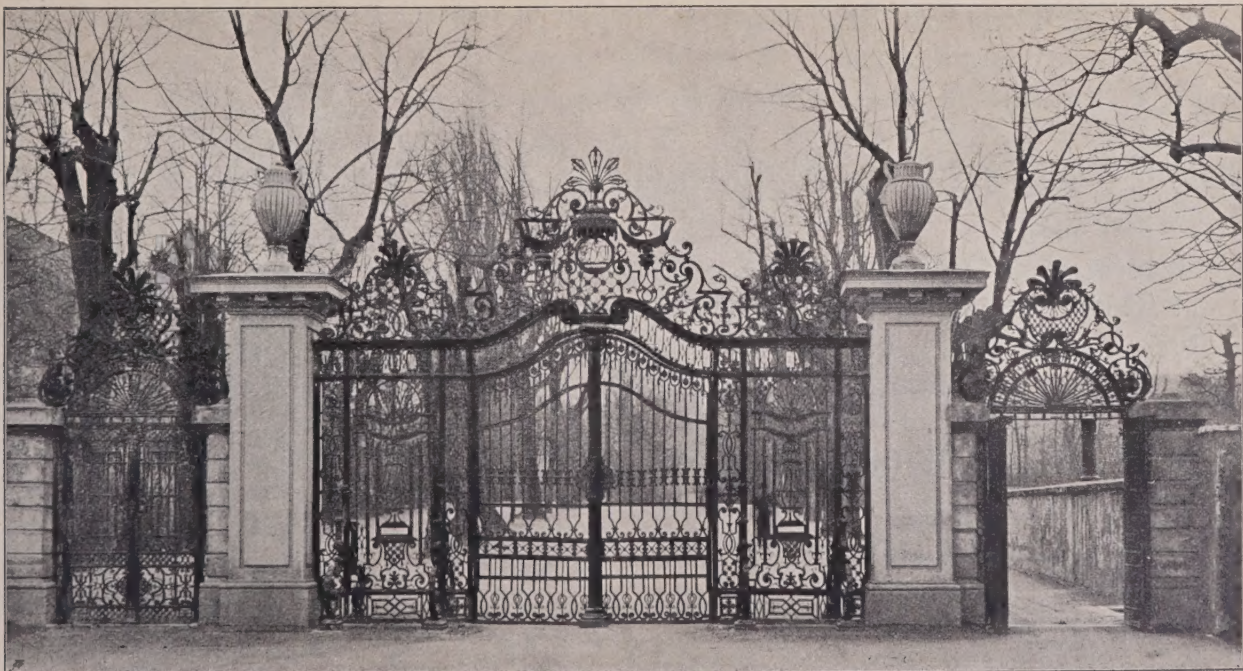
PROSPEKT UND SUBSKRIPTIONS-EINLADUNG FÜR DIE ÖSTERREICHISCHE KUNSTTOPOGRAPHIE

HERAUSGEGEBEN VON DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR KUNST-
UND HISTOR. DENKMALE. REDIGIERT VON PROF. DR. MAX DVORÁK
KOMMISSIONS-VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co. WIEN I HEGELGASSE 17

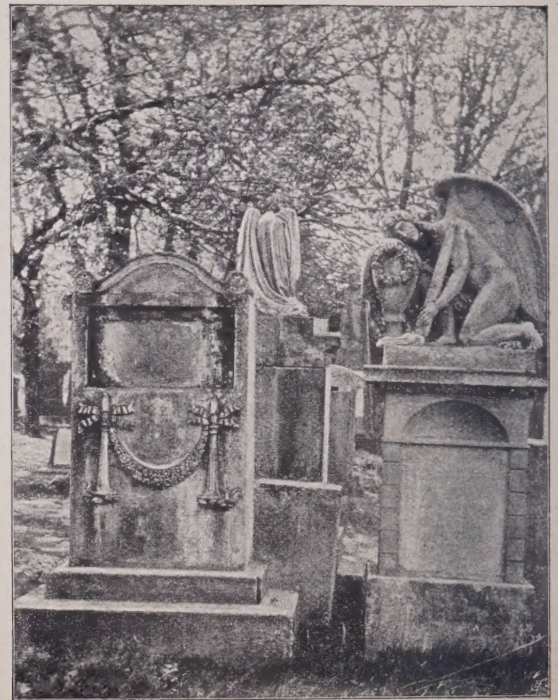
Die Zentral-Kommission für Kunst- und historische Denkmale hat die Veröffentlichung der „Österreichischen Kunsttopographie“ begonnen, die in einer Serie rasch nacheinander erscheinender Bände ein völliges Inventar der Bau- und Kunstdenkmale Österreichs enthalten wird. Der erste Band des Werkes ist im Jänner vorigen Jahres erschienen und behandelt den politischen Bezirk Krems, der Kunststätten verschiedenster Art enthält: eine Stadt, die zu den ältesten Kulturstätten Niederösterreichs zählt (Krems), ein Kloster, das, selbst ein Prachtbau, Kunstschatze aller Art birgt (Göttweig), eine Anzahl von kleineren interessanten Orten (Dürnstein, Imbach, Maria-Laach, Langenlois, Mautern, Spitz, Stein, Weißenkirchen), von Schlössern (Brunn am Walde, Idolsberg, Lubereck, Ober-Ranna, Rastenberg) und von Kunstsammlungen usw. Die wichtigste von diesen, das im Besitze der Herzogin Marie von Ratibor befindliche Schloß Grafenegg, erhielt durch ein im März dieses Jahres erschienenenes eigenes Beiheft eine besondere Beschreibung.

Der zweite Band des großen Werkes, der den XI. bis XXI. Bezirk von Wien behandelt, ist eben erschienen und fördert eine reiche Fülle bisher un-

bekannten oder schwer zugänglichen Materials zutage. Der Charakter des diesmal besprochenen Gebietes bringt es mit sich, daß in diesem Bande nicht die kirchlichen Denkmäler, sondern profane Kunstschatze den größten Teil des Raumes einnehmen. In erster Linie sind die kaiserlichen Schlösser Schönbrunn und Hetzendorf mit ihren prunkvollen Einrichtungen zu nennen. Daran schließen sich weitere Schlösser (Neugebäude, Kaiser-ebersdorf, Schwarzenbergsches Schloß in Neuwaldegg, erzbischöfliches Schloß in St. Veit, Pirquetsches in Hirschstetten) und Landhäuser (Bachofen von Echt in Nußdorf, Mautner in Pötzleinsdorf, Maria-Theresien-Schlößchen in Döbling usw.). Groß ist die Zahl privater Kunstsammlungen (Bruckl, v. Gutmann, Kainz, Karpeles, Kuranda, Prof. Matsch, v. Nassau, Reinhardt, v. Reisinger, Schütz, Tschermak, Baron Werner, Dr. Winter, Wunsch usw.), in denen nicht nur Gemälde und Skulpturen, sondern auch kunstgewerbliche Gegenstände aller Art reich vertreten sind. Eine besondere Berücksichtigung fanden endlich auch die vielen anheimelnden Straßenbilder und Einzelhäuser, von denen ja gerade in diesen äußeren Bezirken jedes Jahr einige verschwinden.



Schönbrunn, Meidlinger Tor



Probeabbildungen aus dem II. Bande „Die Denkmale der Stadt Wien (XI. bis XXI. Bezirk)“
Pfarrkirche in Sievering — Partie vom Schmelzer Friedhof

Bisher erschienen: **Band I: Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems in Niederösterreich.**

Bearbeitet von Dr. Hans Tietze mit Beiträgen von Prof. Dr. Moritz Hoernes und Dr. Max Nistler.

1 Karte, 29 Tafeln, 480 Abbildungen im Texte von 79 Bogen im Formate dieses Prospektes.

Preis broschiert K 35.— oder M. 32.—.

Beiheft zum Band I: Die Sammlungen des Schlosses Grafenegg.

Bearbeitet von Dr. Hans Tietze.

11 Tafeln, 114 Abbildungen im Texte von 13 Bogen.

Preis einzeln K 10.— oder M. 9.60. Band I und das Beiheft „Grafenegg“ zusammen genommen: Preis K 40.— od. M. 36.80.

Band II: Die Denkmale der Stadt Wien (XI. bis XXI. Bezirk).

Bearbeitet von Dr. Hans Tietze mit archäologischen Beiträgen von Dr. Heinrich Sitte.

1 Karte, 37 Tafeln, 633 Abbildungen im Texte von 73 Bogen.

Preis broschiert K 40.— oder M. 36.80.



Neuwaldegg, Schloß Schwarzenberg, Ofen



Sammlung v. Gutmann, Genrebild von Danhauser



Relief am Hause Dornbacherstraße Nr. 69

Zur gefl. Beachtung!

Als nächster Teil der Kunsttopographie Wiens sollen

die Denkmale des ersten Bezirkes

in Angriff genommen und bis ungefähr 1912 bearbeitet werden. Wir richten an alle Interessenten und Freunde der Kunsttopographie das Ersuchen, die Durchführung der Arbeit durch Bekanntgabe namentlich minder bekannter Privatsammlungen und architektonisch interessanter Gebäude zu fördern. Gefl. Zuschriften erbittet an ihre Adresse Wien IV., Favoritenstraße 15

Die k. k. Zentral-Kommission für Kunst- und hist. Denkmale.



Sammlung Baronin Konradsheim
Miniaturporträt

Bestellsettel.

An die Buchhandlung

Hiermit bestelle Expl. „Österr. Kunsttopographie“, Band I ohne Beiheft 35 K
mit Beiheft 40 K

..... Expl. „Österr. Kunsttopographie“, Band II 40 K

..... Expl. Beiheft „Grafenegg“ einzeln 10 K

Zahlung erfolgt:

Name und Adresse:

.....

.....

.....

.....

Wien bei Anton Schroll & Co. I Hegelgasse 17

KUNSTHISTORISCHE PUBLIKATIONEN

AUS DEM

VERLAGE VON ANTON SCHROLL & Co. WIEN I HEGELGASSE 17.

Die deutsche Medaille in kunst- und kulturhistorischer Hinsicht nach dem Bestande der Medaillensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, von Karl Domanig. Ein Band in Folio. 100 Tafeln in Lichtdruck und 167 Seiten illustriertem Text. Preis in Halbleder gebd. K 75 oder M. 63.

Das Beleuchtungswesen vom Mittelalter bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts aus Österreich-Ungarn, insbesondere aus den Alpenländern und den angrenzenden Gebieten der Nachbarstaaten. Erläuterung der den Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses einverleibten Kollektion altertümlicher Beleuchtungsgeräte L. v. Benesch, von Ladislaus Edler von Benesch, k. u. k. Oberstleutnant d. R. 60 Tafeln Lichtdruck in Folio nach photographischen Aufnahmen und 32 Seiten Text mit 35 Illustrationen. Preis in Mappe K 50 oder M. 42.

Figurale Holzplastik ausgewählt und herausgegeben von Julius Leisching. Band I. Wiener Privatbesitz von Dr. Alb. Figdor, Eugen von Miller zu Aichholz, Hans Schwarz, Graf Hans Wilczek. Kirchliche und profane Schnitzwerke. 60 Lichtdrucktafeln in Folio mit 4 Seiten Text. Preis in Mappe K 60 oder M. 50.

Fürst Johann II. von Liechtenstein und die bildende Kunst.
Zum 50jähr. Regierungsjubiläum verfaßt von Karl Höss. Ein Band Gr.-Okt. 363 Seiten mit 32 Abbildungen. Preis K 15— oder M. 13—.

Volkstümliche Kunst in Oberösterreich.
Photograph. Aufnahmen von Profanbauten des XVIII. und XIX. Jahrhunderts. Herausgegeben von H. Wolfgruber, Architekt in Linz. 30 Blätter in Lichtdruck. Folio. Preis in Mappe K 24 oder M. 20.

Alt-Prager Architekturdetaile.
Attika-Aufbauten, Dachlucken, Dächer, Giebel, Balkone usw. Gesammelt und herausgegeben vom Architekten Dr. Friedr. Kick. 80 Tafeln Lichtdruck in Folio. Preis in Mappe K 60 oder M. 50.

Barock.
Eine Sammlung von Plafonds, Kartuschen, Konsolen, Gittern, Möbeln, Vasen, Öfen, Ornamenten, Interieurs usw. Zumeist in kaiserlichen Schlössern, Stiften, Kirchen und anderen Monumentalbauten aus der Epoche Leopold I. bis Maria Theresia, aufgenommen und gezeichnet von Architekt Fr. Ohmann, k. k. Oberbaurat. Dritte Auflage. 52 Blätter Lichtdruck in Folio. Preis in Mappe K 48 oder M. 40.

Architektur und Kunstgewerbe der Barockzeit, des Rokoko und Empires
aus Böhmen und anderen österreichischen Ländern, herausgegeben von Architekt k. k. Oberbaurat Fr. Ohmann. 100 Blätter Lichtdruck in Folio. Preis in Mappe K 120 oder M. 100.

Louis XVI. und Empire.
Eine Sammlung von Fassadendetails, Plafonds, Interieurs, Gittern, Möbeln, Vasen, Öfen, Ornamenten usw. in kaiserlichen Schlössern, Kirchen, Stiften, Schlössern des Adels und anderen Monumentalbauten Österreichs aus der Zeit Josef II. bis Franz II., gesammelt, aufgenommen und gezeichnet von Moritz Heider, Architekt. 60 Blätter Lichtdruck in Folio. Preis in Mappe K 72 oder M. 60.

Die Entstehung der Barockkunst in Rom.
Akademische Vorlesungen, gehalten von Alois Riegl. Aus seinen hinterlassenen Papieren herausgegeben von Artur Burda und Max Dvořák. Groß-Oktav. 214 Seiten. Preis K 8 oder M. 7.

Reiseskizzen aus Niederösterreich, Oberösterreich und Tirol.
Architekturmotive der Kleinstadt. Federzeichnungen nach der Natur von Eduard Thumb. 60 Blatt lith. Tondruck. Quart. Preis K 24 oder M. 20.

Slowakische Volksarbeiten.
Volksbauten, Interieurs und Handarbeiten. Herausgegeben von Dušan Jurkovič, Architekt. Hiervon sind bis jetzt erschienen Lieferung 1 bis 4 à zehn Blätter in Quart. Der Text ist in deutscher, böhmischer und französischer Sprache. Preis pro Lieferung K 7 oder M. 6.

Die Renaissance in Polen.
Kunstdenkmale des XVI. und XVII. Jahrhunderts. 47 Blätter in Folio, Federzeichnungen in Lithographie und 5 Blätter Lichtdruck nach Naturaufnahmen nebst illustriertem Text, polnisch u. deutsch. Von Prof. Sławomir Odrzywolski. Preis in Mappe K 30 oder M. 25.

Ruinen der mittelalterlichen Burgen Oberösterreichs.
Im Auftrage der k. k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale. Aufgenommen und gezeichnet von Karl Rosner, k. k. Baurat. Groß-Oktav. 71 Seiten mit 72 Illustrationen und 24 Grundrißtafeln in Zweifarbendruck. Preis K 10 oder M. 8:50.

Innenräume und Hausrat der Empire und Biedermeierzeit in Österreich-Ungarn.
Herausgegeben von Josef Folnesics, Kustos am k. k. Österr. Museum. 60 Tafeln Folio in Lichtdruck nach Naturaufnahmen sowie einem erläuternden reich illustrierten Text. Preis in Mappe K 65 oder M. 54.

Möbelbeschläge
aus den Jahren 1770—1840. 26 Tafeln Lichtdruck in Folio, ausgewählt und herausgegeben von Julius Leisching, Architekt und Direktor des Mähr. Gewerbemuseums. Preis in Mappe K 26 oder M. 22.

Das Merkantilgebäude und der Merkantilmagistrat in Bozen.
Anlässlich des zweihundertjährigen Bestandes des Hauses herausgegeben von der Handels- und Gewerbekammer in Bozen. Text von J. Leisching und Dr. K. Siegl. Zeichnungen von Toni Grubhofer. Gr.-Okt. 36 Seiten Text mit 30 Illustr. und 14 Lichtdrucktafeln. Preis geb. K 15— oder M. 13—.

Das Bildnis im XVIII. und XIX. Jahrhundert.
Von Julius Leisching, Architekt. Erweiterter Abdruck der im März 1906 vom Verfasser im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie gehaltenen Vorträge. 60 Seiten in Oktav. Mit 8 Lichtdruckbeilagen. Preis K 7 oder M. 6.

Österreichische Privatsammlungen. Band I.
Die Bronzen der Sammlung Guido von Rhò in Wien. Herausgegeben von Dr. E. W. Braun. 51 Lichtdrucktafeln und 21 Abbildungen im Text. Gr.-Okt. Preis gebd. K 24 oder M. 20.

Japanisches Wappenbuch »Nihon Moncho«.
Ein Handbuch für Kunstgewerbetreibende und Sammler von Hugo Gerard Ströhl. 250 Seiten Oktav. 13 Tafeln in Schwarz- und Buntdruck nebst 692 Textillustrationen. Preis geb. K 30 oder M. 25.

Städtewappen von Österreich-Ungarn.
Zusammengestellt und erläutert von Hugo Gerard Ströhl. Ein Band Quart. 36 Tafeln in Farbendruck und 241 Textillustrationen. Zweite, vermehrte und verbesserte Ausgabe. Preis eleg. gebd. K 45 oder M. 38.

Jede Buchhandlung kann diese Werke vorlegen und besorgen.